MUSIC - UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 03484 7152

Digitized by the Internet Archive
in 2010 with funding from
University of Ottawa

http://www.archive.org/details/tudesurlesdiff00huet

37

NO TP11

924

ÉTUDE

SUR LES DIFFÉRENTES

ÉCOLES DE VIOLON

DEPUIS CORELLI JUSQU'A BAILLOT

EXTRAIT DES MÉMOIRES

DE LA

SOCIÉTÉ D'AGRICULTURE, COMMERCE, SCIENCES ET ARTS

DU DÉPARTEMENT DE LA MARNE.

ÉTUDE

SUR LES DIFFÉRENTES

ÉCOLES DE VIOLON

DEPUIS CORELLI JUSQU'A BAILLOT

PRÉCÉDÉE D'UN EXAMEN

SUR

L'ART DE JOUER DES INSTRUMENTS A ARCHET

AU XVIIe SIÈCLE

PAR FÉLIX HUET

Violoniste, élève de M. E. Sauzay,
Maître de chapelle et organiste à Notre-Dame de Châlons,
Membre de la Société d'agriculture, commerce, sciences et arts
de la Marne.

« Si l'on veut approfondir un art, il faut, autant que
» possible, chercher à en connaître l'origine et suivre
» tous les changemens (*sic*) que le temps doit y avoir
» apportés afin d'en observer la marche progressive. C'est
» ainsi que l'on apprend à choisir la route la meilleure
» et à mesurer la distance qui reste à parcourir pour
» atteindre au plus haut degré de perfection. »

Baillot. — *L'Art du Violon.*

CHALONS-SUR-MARNE

IMP. F. THOUILLE, RUE D'ORFEUIL

—

1880

FEB 28 1977
UNIVERSITY OF TORONTO

ML
835
H2L7

[illegible]

[illegible] reçu votre lettre et
[illegible] de Dieu [illegible]
[illegible] poète [illegible]
[illegible] vous [illegible] arrivé [illegible] état,
[illegible] bien [illegible] de [illegible].

Je vous remercie [illegible]
[illegible] qui [illegible] vivement touché
de votre admirable carte. Ce
nouveau [illegible] témoignage de votre
sentiment vrai de l'art et
de votre estime [illegible]
artistes qui vous [illegible] sincère.
Elles vaut [illegible] de bien
[illegible] vous répondre immédiatement
[illegible] une [illegible] de mon [illegible]
[illegible] je [illegible] l'exécution [illegible]
[illegible] de [illegible] [illegible]
[illegible] [illegible]. Je tiens [illegible] même

ÉTUDE

SUR LES

DIFFÉRENTES ÉCOLES DE VIOLON

DEPUIS CORELLI JUSQU'A BAILLOT

PRÉCÉDÉE D'UN EXAMEN

SUR

L'ART DE JOUER DES INSTRUMENTS A ARCHET AU XVIIe SIÈCLE

PAR

FÉLIX HUET.

« Si l'on veut approfondir un art, il faut, autant que » possible, chercher à en connaître l'origine et suivre » tous les changemens (*sic*) que le temps doit y avoir » apportés afin d'en observer la marche progressive. C'est » ainsi que l'on apprend à choisir la route la meilleure » et à mesurer la distance qui reste à parcourir pour » atteindre au plus haut degré de perfection. »

Baillot. — *L'Art du Violon.*

L'Italie a vu naître les virtuoses qui portèrent au plus haut point l'art de jouer du violon.

« Les grands violonistes, dit Scudo (1), sont presque tous du même pays qui a produit les grands chanteurs, c'est-à-dire de l'Italie, berceau de la mélodie vocale. C'est à CORELLI que commence la chaîne des violonistes célèbres dont GEMINIANI, LOCATELLI, VIVALDI, TARTINI, NARDINI, PUGNANI et VIOTTI ont été autant d'anneaux merveilleux. L'histoire de l'art de jouer du violon pourrait se diviser en trois grandes époques, dont chacune est marquée par

(1) Scudo. — *La Musique ancienne et moderne*, 1854.

un artiste célèbre qui en exprime le caractère. La première époque commence à Corelli et se prolonge jusqu'à Tartini; la seconde s'étend depuis Tartini jusqu'à Viotti, et la troisième depuis Viotti jusqu'à Paganini. Corelli, Tartini, Viotti et Paganini, voilà quatre violonistes de premier ordre, dont le style et les compositions résument à peu près toute l'histoire du violon depuis le XVIIe siècle jusqu'à nos jours. Chacune de ces époques de l'art du violon correspond à une évolution de la musique vocale et du drame lyrique, qui en est la forme la plus compliquée. »

En enseignant le premier la vraie position de la main, Corelli (1683) avait donné au doigter cette légèreté et cette indépendance sans laquelle toute exécution est impossible. Mais si le mécanisme de la main gauche était déjà très-développé, l'expression, cette âme de la mélodie, n'était pas encore créée (1). A Tartini (1728) était réservée la gloire de révéler les principes du maniement de l'archet.

Avant d'écrire l'histoire et d'expliquer les caractères distinctifs de chaque école, je crois utile de donner un aperçu de *l'art de jouer des instruments à archet au XVIIe siècle.*

I.

État de l'art avant Corelli.

Au temps où il n'y avait pour les voix que de la musique d'ensemble, telle que les madrigaux et les chansons à quatre, cinq et six parties, la véritable musique instrumentale n'existait pas. Les instrumentistes jouaient les

(1) Les violonistes de ce temps ne connaissaient qu'une sorte d'effet de convention, lequel consistait à répéter une phrase *piano* après qu'on l'avait fait entendre *forte*.

parties de chant à l'unisson, soit sur les instruments à archet, soit sur l'orgue ou l'épinette, soit enfin sur les instruments à vent, tels que les hautbois, flûtes, cornets ou cromornes ; car chaque genre d'instrument était alors divisé en dessus, haute-contre, ténor et basse. Ces divers systèmes s'appelaient les *instruments tant hauts que bas*. Les *Ricercari* et les airs de danse pour quatre, cinq et six violes (1), composaient donc toute la musique instrumen-

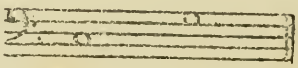
(1) Les violes représentent cette classe d'instruments à archet, qui consistait en une caisse sonore, formée de deux tables réunies par des côtés minces, appelés *éclisses*, lesquels étaient déprimés vers le milieu de leur longueur, comme le corps de la guitare. Cette classe, dit Fétis, dont le type est dans le *Crouth trithant* du VIe siècle, et qu'on désignait par les noms de *vielle* et de *viole*, appartient à un art plus perfectionné que le *rebec*. Dès la fin du XIe siècle, on aperçoit les *vielles* ou *violes* sur les monuments. Les plus anciennes représentations de cette espèce nous font voir ces instruments montés de quatre cordes. Au XIIIe siècle, beaucoup de violes ont cinq cordes dans les monuments qui les représentent.

Le *rebec* différait essentiellement de la viole ; c'est la *rubèbe* ou *rebelle* du moyen âge, laquelle n'eût d'abord qu'une corde ou deux, comme le *rébab* populaire des Arabes. Le rebec était étroit vers le manche, et s'élargissait progressivement en s'arrondissant vers son extrémité inférieure. Sa forme était celle d'une des petites variétés du luth, modifiée par un cordier plus ou moins allongé, par un chevalet et par l'archet qui mettait les cordes en vibration. La plus ancienne représentation d'un instrument de ce genre a été extraite par l'abbé Gerbert d'un manuscrit qui appartient au commencement du IXe siècle : il n'est monté que d'une corde. Des ouïes semi-circulaires sont percées dans la table, et la corde est posée sur le chevalet ; une partie du manche paraît plus élevée que la table.

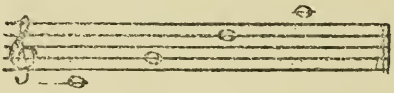
Dans les siècles suivants, les monuments nous offrent des représentations des instruments des deux genres, c'est-à-dire, ou dans la forme plus ou moins modifiée du *Crouth trithant* à trois cordes (*violes*), ou dans celle qui se rapproche des variétés du luth (*rebec*). Les instruments de cette dernière espèce n'ont que deux ou trois cordes ; quand le peintre ou le sculpteur leur en donne quatre, c'est par inadvertance ; car il y a beaucoup d'inexactitudes, soit dans les représentations des instruments, soit dans la manière dont leurs noms sont écrits. La *rubèbe* appartenait à ce genre ; Jérôme

tale propre. Tout cela exigeait peu d'habileté ; en sorte que les artistes ne se plaçaient pas par leur talent au-dessus de la musique qu'ils devaient exécuter. A l'égard du violon, il n'était cultivé que par un très-petit nombre de musiciens. On cite toutefois en Italie un *Giovan-Battista*, surnommé *del violino*, à cause de son talent sur le violon. Il vivait en 1590. A l'égard de Julien Tiburtino

de Moravie, dominicain du XIIIe siècle, nous apprend que c'était un instrument grave, et que son accord était celui-ci :



L'instrument aigu de la même espèce était monté de trois cordes ; on lui donnait en France le nom de *gigue*, dans les XIIe, XIIIe et XIVe siècles ; c'est au XVe siècle que ce nom paraît changé pour la première fois en celui de *rebec* pour tous les instruments de la même famille, grands, moyens et petits. Les Allemands leur donnaient le nom de Geige ohne Bande (violes sans ceinture, c'est-à-dire sans éclisse), pour les distinguer des autres instruments plus perfectionnés. La rubèbe, la gigue, les quatre classes enfin du genre *rebec*, qu'on trouve déjà établies dès le XVe siècle, à savoir : dessus, alto, ténor et basse, sont des instruments populaires placés entre les mains des ménétriers, et qui servent en général pour la danse et pour les chanteurs des rues. La *pochette* des maîtres de danse, dans les dernières années du XVIIIe siècle, était tout ce qui restait de l'ancien rebec. On l'accordait ainsi :



Souvent la basse de ce genre d'instruments était jouée par le monocorde, ou par la *trompette marine*, dont le corps était un cône pentagone très-allongé, sur lequel était appliquée une table d'harmonie en sapin. La corde unique de cet instrument, dont les pieds étaient inégaux, étaient tendue par un tourniquet à ressort ; on formait les intonations avec le pouce de la main gauche. L'archet était un arc très-bombé, avec une hausse large que le musicien serrait dans sa main droite renversée. (F.-J. Fétis. — Antoine Stradivari, luthier célèbre connu sous le nom de Stradivarius.) — Paris, 1856, Vuillaume, luthier.

Célèbres joueurs de viole.

et de Louis Lasagrino, qui brillaient à Florence vers 1540, et dont parle *Canassi del Fontego*, dans *Regola Rubertina* (traité spécial de l'art de jouer de la viole), c'étaient des joueurs de viole et non des violonistes. Il en était de même de Beaulieu, Salmon et autres à la cour de France (pendant le règne de Henri III.)

Un musicien du cardinal de Richelieu, MAUGARS, eut, de son vivant, une très-grande réputation comme joueur de *basse de viole*. Le luth, *la viole*, le théorbe, le clavecin, étaient alors les instruments favoris des amateurs peu nombreux qui cultivaient la musique. Un fashionable aurait rougi si on l'avait surpris un violon à la main : c'était l'instrument du ménétrier, du maître à danser ; et si quelques amateurs jouaient du violon, c'était pour leur usage particulier ; ils n'osaient pas toujours avouer ce travers.

Revenons à Maugars. Ses contemporains parlent avec enthousiasme de son talent, et placent presque toujours son éloge à côté de celui de HOTTMANN, autre violiste non moins renommé, qui vivait à la même époque. Le père Mersenne s'exprime ainsi en parlant du jeu de ces deux grands artistes : « ... Personne en France n'égale » Maugars et Hottmann, hommes très-habiles dans cet » art : ils excellent dans les diminutions et par leurs traits » d'archet incomparables de délicatesse et de suavité. Il » n'y a rien dans l'harmonie qu'ils ne savent exprimer » avec perfection, surtout lorsqu'une autre personne les » accompagne sur le clavicorde. Mais le premier exécute » seul et à la fois *deux*, *trois* ou *plusieurs parties sur la* » *basse de viole*, avec tant d'ornements et une prestesse » de doigts dont il paraît si peu se préoccuper, qu'on » n'avait rien entendu de pareil auparavant par ceux qui » jouaient de la viole ou même de tout autre instru- » ment... » (Mersennus, lib. I. De instru. harm. prop. 30.)

La réputation de ces deux violistes se conserva long-

temps parmi les musiciens, et Jean Rousseau leur consacra les lignes suivantes dans sa *Dissertation sur l'origine de la viole*, placée en tête de son *Traité de la viole* (1) (Paris, 1687, in-8°) : « Les premiers hommes qui ont excellé en » France dans le jeu de la viole ont été Messieurs Mau- » gard (*sic*) et Hottman; ils estoient également admi- » rables, quoy que leurs caractères fussent différents ; car » le premier avait tant de science et d'exécution, que sur » un sujet de cinq ou six notes qu'on lui donnait sur le » champ, il le diversifiait en une infinité de manières » différentes, jusqu'à épuiser tout ce que l'on pouvait y » faire, tant par accords que par diminutions ; et le second » est celui qui a commencé en France à composer des » pièces d'harmonie réglées sur la viole, à faire de beaux » chants, et à imiter la voix, en sorte qu'on l'admirait » souvent davantage dans l'exécution tendre d'une petite » chansonnette que dans les pièces les plus remplies et » les plus sçavantes, etc., etc. (2). » Jean Rousseau cite

(1) Ce traité, qui renferme des explications sur la manière de placer la viole et de tenir l'archet, nous fournit encore quelques renseignements précieux. Jean Rousseau, son auteur, était élève de Sainte-Colombe, et lui dédia son livre ; il parle donc avec connaissance de cause lorsqu'il écrit : « C'est à Monsieur de Sainte- » Colombe que nous sommes obligez de la septième chorde qu'il a » ajoutée à la viole..., c'est luy enfin qui a mis les chordes filées » d'argent en usage en France..., etc. » Fétis est tombé dans l'erreur en dépouillant cet artiste de l'invention de la septième corde et des cordes filées, pour en donner l'honneur à Marais, autre élève de Sainte-Colombe. (Biog. des Musiciens, art. *Marais*.)

(2) Dans cette dissertation, Jean Rousseau dit que « comme la viole est le plus parfait de tous les instruments, parce qu'elle approche plus près du naturel qu'aucun autre, on peut juger que si *Adam* avait voulu faire un instrument, il aurait fait une viole, et, s'il n'en a pas fait, il est facile d'en donner les raisons. » Rousseau continue à divaguer en expliquant ces fameuses *raisons*, et en parlant de la musique des Egyptiens, des Hébreux, des Grecs et des Romains; tout cela pour faire remonter l'origine de son instrument favori jusqu'aux temps les plus reculés.

encore plusieurs violistes distingués, entre autres un contemporain de Maugars, le Père ANDRÉ, bénédictin, « qui, s'il avait esté d'un estat à faire profession de cet » instrument, aurait obscurcy tous ceux de son temps ; » et SAINTE-COLOMBE, élève de Hottmann (1).

Maugars nous a laissé une lettre qui est d'une rareté excessive (2). Ce précieux écrit renferme d'excellentes choses et des aperçus très-sensés, qui combattent bien des préjugés à l'égard de la musique italienne à cette époque éloignée. Nous y trouvons pour notre part des indications précises sur l'emploi des instruments à archet dans les églises.

En voici les principaux fragments :

Response faite à un curieux sur le sentiment de la musique d'Italie, escrite à Rome, le premier octobre 1639.

. . . . . .

« Outre ces grands avantages qu'ils ont sur nous, ce qui fait encore trouver leurs musiques plus agréables, c'est qu'ils apportent un bien meilleur ordre dans leurs concerts, et disposent mieux leurs chœurs que nous, mettant

(1) Les noms de ces trois artistes, principalement des deux derniers, se rencontrent souvent dans l'histoire de la musique du XVIIe siècle ; il est donc singulier que Fétis, qui les cite cependant fréquemment, ne leur ait pas consacré d'articles dans sa biographie *universelle* des musiciens.

(2) *Response faite à un curieux sur le sentiment de la musique d'Italie, escrite à Rome le premier octobre* 1639, in-8°, 32 pages, sans nom d'imprimeur et sans indication de lieu ni de date. M. Er. Thoinan a trouvé cette lettre dans un recueil factice de différents écrits sur la musique, conservé à la bibliothèque Mazarine. En voici le numéro d'ordre : 29,988., (*Maugars*, biographie, par Er. Thoinan. — (Paris, Claudin.)

à chacun un petit orgue, qui les fait indubitablement chanter avec plus de justesse.

» Pour vous faire mieux comprendre cet ordre, je vous donneray un exemple, en vous faisant une description du plus célèbre et du plus excellent concert que j'aye ouy dans Rome, la veille et le jour de Saint-Dominique, en l'église de la Minerve. Cette église est assez longue et spacieuse, dans laquelle il y a deux grands orgues élevez des deux costez du maistre autel, où l'on avait mis deux chœurs, quatre d'un costé et quatre de l'autre, élevez sur des eschaffaux de huit à neuf pieds de haut, éloignez de pareille distance les uns des autres, et se regardans tous. A chaque chœur il y avait un orgue portatif, comme c'est la coustume : il ne faut pas s'en estonner puisqu'on en peut trouver dans Rome plus de deux cents, au lieu que dans Paris à peine en sçaurait-on trouver deux du même ton. Le maistre compositeur battait la principale mesure dans le premier chœur, accompagné des plus belles voix. A chacun des autres, il y avait un homme qui ne faisait autre chose que jeter les yeux sur cette mesure primitive, afin d'y conformer la sienne : de sorte que tous les chœurs chantaient d'une même mesure, sans traisner. Le contrepoint de la musique estait figuré, remply de beaux chants, et de quantité d'agréables récits. Tantost un dessus du premier chœur faisait un récit, puis celui du 3e, du 4e et du 10e répondait. Quelquefois ils chantaient deux, trois, quatre et cinq voix ensemble de différens chœurs, et d'autrefois les parties de tous les chœurs récitaient chacun à leur tour à l'envy les uns des autres. Tantost deux chœurs se battaient l'un contre l'autre, puis deux autres respondaient. Une autre fois, ils chantaient trois, quatre et cinq chœurs ensemble, puis une, deux, trois, quatre et cinq voix seules : et au *Gloria Patri,* tous les dix chœurs reprenaient ensemble. Il faut que je vous avoue, que je

n'eus jamais un tel ravissement : mais surtout dans l'hymne et dans la prose, où ordinairement le maistre s'efforce de mieux faire, et où véritablement j'entendis de parfaitement beaux chants, des variétez très-recherchées, des inventions très-excellentes et de très-agréables et différents mouvements. *Dans les antiennes ils firent encore de très-bonnes symphonies, d'un, de deux ou trois violons avec l'orgue*, et de quelques *archiluths* joüans de certains airs de mesure de ballet (1), et se respondans les uns aux autres.

» Mettons, Monsieur, la main sur la conscience, et jugeons sincèrement si nous avons de semblables compositions : et quand bien même nous en aurions, il me semble que nous n'avons pas beaucoup de voix pour les exécuter à l'heure mesme, il faudrait un long temps pour les concerter ensemble, là où ces musiciens italiens ne concertent jamais, mais chantent tous leurs parties à l'improviste ; et ce que je trouve de plus admirable, c'est qu'ils ne manquent jamais, quoyque la musique soit très-difficile, et qu'une voix d'un chœur chante souvent avec celle d'un autre chœur, qu'elle n'aura peut-estre jamais vûë ni ouye. Ce que je vous supplie de remarquer, c'est qu'ils ne chantent jamais deux fois les mesmes motets, encore qu'il ne se passe guère de jour de la semaine qu'il ne soit feste en quelque église, et où l'on ne fasse quelque bonne musique : de sorte qu'on est asseuré d'entendre tous les jours de la composition nouvelle. C'est là le plus agréable divertissement que j'aye dans Rome.

(1) On le voit, la musique mondaine s'introduisit en tous temps dans les églises. En France, vers 1670, on y jouait des menuets, ou autres airs de danse, et à un *Te Deum* de Lulli « les trompettes et les tymbales y entraient avec une si grande justesse, que jamais on n'entendit rien de plus charmant. » (*Mercure*). — Note de M. Thoinan.

» Mais il y a encore une sorte de musique qui n'est point du tout en usage en France, et qui pour cette raison mérite bien que je vous en fasse un récit particulier. Cela s'appelle *stile récitatif*. La meilleure que j'ay entendue, ça esté en l'oratoire Saint-Marcel, où il y a une congrégation des frères du Saint-Crucifix, composée des plus grands seigneurs de Rome, qui par conséquent ont le pouvoir d'assembler tout ce que l'Italie produit de plus rare ; et en effet, les plus excellents musiciens se piquent de s'y trouver et les plus suffisans compositeurs briguent l'honneur d'y faire entendre leurs compositions, et s'efforcent d'y faire paroistre tout ce qu'ils ont de meilleur dans leur estude.

» Cette admirable et ravissante musique ne se fait que les vendredis de caresme, depuis trois heures jusqu'à six. L'église n'est pas du tout si grande que la Sainte-Chapelle de Paris, au bout de laquelle il y a un spacieux jubé, avec un moyen orgue très-doux et très-propre pour les voix. Aux deux costez de l'église, il y a encore deux autres petites tribunes, où estoient les plus excellens de la musique instrumentale. Les voix commençaient par un psalme en forme de motet, et puis tous les instrumens faisaient une très-bonne symphonie. Les voix après chantaient une Histoire du Viel Testament, en forme d'une comédie spirituelle, comme celle de Suzanne, de Judith et d'Holopherne, de David et de Goliat. Chaque chantre représentait un personnage de l'histoire et exprimait parfaitement bien l'énergie des paroles. Ensuite un des plus célèbres prédicateurs faisait l'exortation, laquelle finie, la musique récitait l'évangile du jour, comme l'histoire de la Samaritaine, de la Cananée, du Lazare, de la Magdelaine et de la Passion de Nostre-Seigneur : les chantres imitant parfaitement bien les divers personnages que rapporte l'évangéliste. Je ne sçaurois louer assez cette musique

récitative, il faut l'avoir entendue sur les lieux pour bien juger de son mérite (1).

» Quant à la *musique instrumentale*, elle était composée d'un *orgue*, d'un grand *clavessin*, d'une *lyre*, de *deux ou trois violons* et de *deux ou trois archiluths*. Tantost un *violon sonnait seul avec l'orgue*, et puis un *autre* respondait : une autre fois ils touchaient tous *trois ensemble* différentes parties, et puis tous les instruments reprenaient ensemble. Tantost un archiluth faisait mille variétez sur dix ou douze notes, chaque note de cinq ou six mesures : puis l'autre touchait la même chose quoyque différemment. Il me souvient qu'un *violon sonna de la pure chromatique* : et bien que d'abord cela me sembla fort rude à l'oreille, néanmoins je m'accoutumay peu à peu à cette nouvelle manière, et y pris un extrême plaisir. Mais surtout ce grand Frescobaldi fit paroistre mille sortes d'inventions sur son clavessin, l'orgue tenant toujours ferme (2).

(1) Il s'agit ici des *oratorios*, espèces de drames dont le sujet était pris dans la Bible et qui dérivaient évidemment des *Mystères*. On dit que c'est saint Philippe de Néri, fondateur de la Congrégation de l'Oratoire, qui, le premier, en 1548, en introduisit l'usage dans les églises pendant les jours de carnaval. L'oratorio, *Anima e corpo* d'Emile del Cavaliere, représenté à Rome en 1600, est le premier drame religieux où le dialogue se trouve en forme de récitatif.

J.-J. Rousseau, au mot *Oratorio* de son *Dictionnaire de musique*, saisit l'occasion de lancer une épigramme contre la musique française : « Cet usage, dit-il, assez commun en Italie, n'est point admis en France; la musique française est si peu propre au genre dramatique que c'est bien assez qu'elle y montre son insuffisance au théâtre sans l'y montrer encore à l'église. »

(2) Frescobaldi, le plus savant et le plus célèbre des organistes de son temps, naquit à Ferrare vers 1588 et mourut vraisemblablement entre les années 1655 et 1660. Pietro Della Valle appelle Frescobaldi *un Hercule* ! dans son *Discorso della musica dell' eta nostra*, publié dans le deuxième volume *De' Trattati de musica*, de J.-B. Doni. 1763, in-fol.

. . . . . .

» Après ces deux icy (1), je n'en ay point veu dans l'Italie qui mérite d'estre mis en parangon avec eux. Ils sont bien *dix ou douze qui font merveille du violon*, et cinq ou six autres pour l'archiluth, n'y ayant autre différence de l'archiluth d'avec la thuorbe, sinon qu'ils font monter la seconde et la chanterelle en haut, se servant de la thuorbe pour chanter, et de l'archiluth pour toucher avec l'orgue, avec mille belles variétez, et une vitesse de main incroyable.

» La lyre (2) est encore en recommandation parmi eux : mais je n'en ay oüy aucun qui fut à comparer à Ferabosco d'Angleterre (3)

(1) Il s'agit de Frescobaldi et de Horatio de Parme (Voir plus loin).

(2) La lyre, dont parle Maugars, était un instrument dans le genre de la viole ; elle était montée de quinze à vingt-deux cordes, lesquelles reposaient sur un chevalet bas et droit, ce qui permettait de former des accords en touchant trois ou quatre cordes d'un seul coup d'archet. On ajoutait quelquefois un second manche pour recevoir des cordes basses, comme cela se pratiquait au théorbe et même à la viole, quoique beaucoup plus rarement. Les italiens se servaient d'une lyre montée de onze cordes dont on jouait *à bras* comme du violon ; mais la lyre de France était appelée *lyre à jambe*, parce qu'on la plaçait entre les jambes pour en jouer. « Le son de la lyre est fort languissant et propre pour exciter à la dévotion et pour faire rentrer l'esprit dans soi-même : l'on en use pour accompagner la voix et les récits.... Il n'y a peut-être nul instrument qui représente si bien la musique d'Orphée et de l'antiquité. » (Mersenne).

(3) Ferabosco (Alfonsa) naquit à Greenwich (Angleterre), dans la seconde moitié du seizième siècle. Les auteurs anglais qui l'ont cité dans leurs écrits, l'ont considéré comme le fils d'Alfonsa Ferabosco, musicien italien, qui s'établit en Angleterre vers 1540. Fétis dit que le fait ne paraît pas certain ; mais ce que Maugars écrit un peu plus loin, lève tout espèce de doute à cet égard et donne raison aux écrivains anglais. Ferabosco a composé la musique d'un grand nombre de *masques*, sorte de divertissements dramatiques en usage en Angleterre à cette époque et des *Lessons* for 1, 2 and 3 viols. Il mourut avant 1665, car Simpson, dans son

» Il s'en trouve d'autres excellens pour la harpe, comme la signora Constancia (1) qui la touche parfaitement bien. Voilà, Monsieur, ceux qui excellent sur les instrumens. Il est vray que j'en ay oüy plusieurs qui suivent fort bien une fugue sur l'orgue ; mais ils n'ont pas tant d'agrément que les nostres : je ne sçay si c'est à cause que leurs orgues n'ont pas tant de registres et des jeux différens, comme ceux que nous avons aujourd'huy dans Paris ; et il me semble que la plupart de leurs orgues ne soient que pour servir les voix, et pour faire *paroistre les autres instrumens*.

.....

» Quant à la viole, il n'y a personne maintenant dans l'Italie qui y excelle, et même elle est fort peu exercée dans Rome : c'est de quoy je me suis fort peu étonné, veu qu'ils ont eu autrefois un *Horatio de Parme*, qui en a fait merveille, et qui en a laissé à la postérité de fort bonnes pièces, dont quelques-uns des nostres se sont servis finement sur d'autres instrumens, comme de leur propre (2) ; et aussi que le père de ce grand Ferabosco (3), italien, en a

Compendium of Practical Musick, imprimé cette même année, recommande à ses lecteurs les compositions de Ferabosco et de plusieurs autres musiciens, décédés à la date où il écrivait. (Now deceased.)

(1) Cette artiste étant seulement mentionnée ici par son nom de baptême, nous n'avons pu nous procurer aucun renseignement biographique sur son compte.

(2) Comme pour la signora Constancia, nous sommes sans renseignements sur cet habile violiste. Daquin, qui en parle très-probablement d'après la lettre de Maugars, dit que : « quelques auteurs *un peu plagiaires* ont donné ses compositions comme leurs propres productions... Manœuvre qui se réitère avec une espèce de succès.» (*Siècle littéraire de Louis XV*, 1753).

(3) On le voit, ce musicien, dont on connaît un grand nombre de *motets* et de *madrigali* publiés à Venise et à Anvers, était bien le père du compositeur et virtuose sur la lyre, dont Maugars a parlé précédemment. Il se nommait également Alfonsa.

apporté le premier l'usage aux Anglois, qui depuis ont surpassé toutes les nations.

. . . . . .

» Ce fut dans cette vertueuse maison (1) où je fus premièrement obligé, à la prière de ces rares personnes, de faire paroistre dans Rome le talent qu'il a pleû à Dieu me donner, en présence encore des dix ou douze des plus intelligens de toute l'Italie, lesquels après m'avoir ouy attentivement me flattèrent de quelques loüanges : mais ce ne fut pas sans jalousie. Pour m'esprouver davantage, ils obligèrent la signora Leonora, de garder ma viole, et de me prier de revenir le lendemain ; ce que je feis : et ayant esté adverty par un amy, qu'ils disaient que je joüais fort bien des pièces estudiées ; je leur donnay tant de sortes de préludes et de fantaisies cette seconde fois, que véritablement ils m'estimèrent plus qu'ils n'avaient pas fait la première. Depuis, j'ay esté visité des honnestes gens curieux, ma viole ne voulant point sortir de ma chambre que pour la pourpre, à qui elle est accoustumée d'obéir depuis tant d'années. Après l'estime des honnestes gens, cela ne fut pas encore assez, pour gagner absolument celle des gens du mestier, un peu trop raffinez, et par trop retenus à applaudir les estrangers. On me donna avis qu'ils confessaient que je joüais fort bien seul, et qu'ils n'avaient jamais ouy *toucher tant de parties sur la viole*; mais qu'ils doutaient qu'estant français, je fusse capable de traitter et diversifier un subjet à l'improviste. Vous sçavez, Monsieur, que c'est là où je ne réussis pas le moins. Ces mêmes paroles m'ayant esté dites la veille de Sainct-Louys dans l'église des François, en entendant une excellente musique qui s'y faisait, cela me fit résoudre le len-

(1) Chez Léonora Baroni, fille d'Adriana, surnommée la Belle, née vers 1610.

demain matin, animé de ce sainct nom de Louys, de l'honneur de la Nation, et de la présence de vingt-trois cardinaux qui assistèrent à la messe, de monter dans une tribune, où, ayant esté reçu avec applaudissement, on me donna quinze ou vingt notes pour sonner avec un petit orgue, après le troisième *Kyrie eleïson*, lesquels je traittay avec tant de variétez, qu'ils en demeurèrent très-satisfaits, et me firent prier de la part des cardinaux de joüer encore une fois après l'*Agnus Dei*. Je m'estimay bien heureux de rendre ce petit service à une si éminente compagnie : on m'envoya un autre subjet plus gay que le premier, lequel je diversifiay avec tant de sortes d'inventions, de différens mouvemens et de vistesse, qu'ils en furent très-estonnez, et vindrent aussitost pour me payer de compliments, mais je me retiray en ma chambre pour me reposer (1).

» Cette action me procura le plus grand honneur que je recevroy jamais ; car estant espandüe par tout Rome, le bruit en vint jusqu'aux oreilles de Sa Saincteté, qui peu de jours après me fit une grâce spéciale de m'envoyer quérir, et me dit entre les autres paroles celles-cy : *Noi habbiamo sentito che lei ha una Virtu singolare, la sentiremmo volontieri*. Je ne vous dirai point icy la satisfaction que Sa Saincteté me tesmoigna, après m'avoir fait l'honneur de m'entendre plus de deux heures : vous verrez un jour des personnes dignes de foy qui vous feront un ample récit.

» L'amitié que vous avez pour moi, me persuade, Monsieur, que vous ne m'accuserez point de vanité dans cette digression, que je n'ay faite à autre fin, que pour vous faire cognoistre qu'il est nécessaire qu'un François qui

(1) Voyez le chapitre du traité de la viole de Jean Rousseau, intitulé : « *Du jeu que l'on appelle travailler un sujet.* » La citation qui y est faite de Maugars. comme ayant excellé à *travailler un sujet*, justifie pour ainsi dire l'amour-propre de celui-ci.

désire acquérir de la réputation dans Rome, soit bien ferré ; d'autant qu'ils ne croyent pas que nous soyons capables de traitter un sujet à l'improviste. Et certes, tout homme qui touche un instrument, ne mérite pas d'être estimé excellent, s'il ne le sait faire, et particulièrement la viole, qui estant de soy ingrate, à cause du peu de chordes, et de la difficulté qu'il y a de toucher des parties, son propre talent est de s'égayer sur le subjet présenté, et de produire de belles inventions et des diminutions agréables. Mais deux qualitez essentielles et naturelles sont très-nécessaires par cet effet : avoir l'imagination vive et forte, et une vistesse de main pour exécuter promptement les pensées ; c'est pourquoi les naturels froids et lents ne réussiront jamais bien. »

On me pardonnera, je l'espère, la longueur de cette citation, en faveur des détails intéressants qu'on vient de lire sur l'art de jouer des instruments à archet en Italie au XVIIe siècle.

Jusqu'ici, nous n'avons vu que la viole entre les mains des virtuoses.

Avec BALTAZARINI, dit BEAUJOYEUX (1582), le violon avait fait son entrée définitive dans les grandes représentations de cour ; mais il n'est encore que l'instrument des musiciens médiocres et des ménétriers.

Violonistes français du XVIIe siècle.

Suivant Mersenne, c'est au commencement du XVIIe siècle que les Français se distinguèrent comme violonistes. Il parle avec éloge du jeu élégant de CONSTANTIN, roi des violons (1) (auquel succéda DUMANOIR), de l'enthousiasme

(1) Il y avait alors un roi des violons, chef suprême des musiciens, qui tenait les professeurs et même les amateurs sous sa dépendance. Il fallait obtenir des licences de ce souverain, lui payer un impôt annuel, être reçu maître à danser, afin de pouvoir exercer librement son talent en public ou dans les sociétés. Le roi

véhément de BOCAN (dont le vrai nom était Jacques Cordier), de la délicatesse et de l'expression de LAZARIN et de FOUCARD.

« Le son du violon, dit-il, est le plus ravissant ; car ceux qui en jouent parfaitement comme les sieurs Bocan, Lazarin et plusieurs autres, l'adoucissent tant qu'ils veulent, le rendent inimitable par de certains tremblements qui ravissent l'esprit. » (*Harmonie universelle. — Traité des instruments à cordes,* liv. 1er, p. 2, 1627).

BOCAN, maître de danse de Henriette de France, n'avait aucune connaissance de la musique écrite ; il transmettait ses airs par tradition. On trouve cependant un branle très-gracieux de ce violoniste dans la *Tablature de Manore*, par Chancy, p. 16 (Paris, 1629), in-4° oblong.

L'habileté de LULLY (1) sur le violon surpassa celle de

ses violons avait des lieutenants en province, qui veillaient à ce que les contributions fussent exactement payées ; les *dilettanti* devaient se mettre en règle sur ce point important ; et si, par hasard, ils étaient surpris jouant du violon ou de la viole sans licence royale, les tribunaux les condamnaient à de fortes amendes, et même à des punitions corporelles si le cas présentait une certaine gravité.

Des organistes prêtres, des chanoines, jouant de la basse de viole, furent sommés de prendre un brevet de maître à danser pour qu'il leur fût permis d'accompagner le plain-chant ou la musique dans les églises. Les professeurs de violon étaient obligés de faire enregistrer leurs élèves chez le roi des violons, et de lui payer un droit pour chacun. Le premier qui obtint la charge de roi des violons, maître des ménétriers, fut CONSTANTIN, lequel vivait sous Louis XIII (comme nous l'avons vu plus haut.) Il eut pour successeur DUMANOIR, connu sous le nom de Guillaume Ier. Ce titre passa à son fils Guillaume II, qui l'abdiqua volontairement en 1685. Il y eut un interrègne jusqu'en 1741. GUIGON devint alors le quatrième roi des violons ; mais enfin, persuadé que la musique ne tarderait pas à s'affranchir du joug qu'il lui imposait, ce monarque sonnant abdiqua aussi volontairement. Cette charge fut définitivement supprimée par un édit enregistré au Parlement, le 31 mars 1773.

(1) Lully ou Lulli (Jean-Baptiste), fondateur de l'opéra français, naquit à Florence en 1633. A l'âge de 13 ans, il entra chez Made-

tous les autres violonistes de France. Personne, dit de Fresneuse, son contemporain (*Comparaison de la musique italienne et française*, 2e partie, p. 187), n'a tiré du violon les sons qu'en tirait Lully. Louis XIV voulut l'entendre et en fut si satisfait, qu'il lui donna, en 1652 (Lully n'avait que 19 ans), l'inspection générale de ses violons, et qu'il créa pour lui une nouvelle bande qu'on appela *Petits Violons*, pour les distinguer des *Vingt-quatre Violons* de la chambre, connus sous le nom de la *Grande Bande*. Ces nouveaux violons, dirigés par Lully, devinrent bientôt les meilleurs de France, ce qui n'était pas beaucoup dire à une époque où il n'existait pas en ce pays un seul musicien en état de jouer sa partie, s'il ne l'avait apprise par cœur. Un violon capable d'exécuter sans faute l'entr'acte d'Atys (*Entrée des Songes funestes d'Atys*, opéra, 1676) tenait le premier rang parmi les virtuoses, pourvu, toutefois, qu'il poussât l'amour de l'art jusqu'à vouloir bien ôter ses gants pour jouer. (On trouvera cet entr'acte dans l'excellent recueil intitulé : *Pièces diverses choisies dans les œuvres des célèbres Compositeurs des XVIIe et XVIIIe siècles avec parties concertantes ajoutées au texte original des auteurs et réalisées pour piano et violon*, par E. M. E. Deldevez, op. 19, 2e suite. Paris, Richault.)

Louis XIV créo la bande des 24 violons.

Lully faisait exécuter cet air aux violonistes qui se présentaient pour être admis à son orchestre. C'était le morceau sur lequel on s'escrima pendant trente ans pour

moiselle de Montpensier, en qualité de marmiton. Dans les intervalles de ses occupations, il s'amusait avec un mauvais violon. Le comte de Nogent qui l'entendit par hasard, fut étonné de ses dispositions et rendit compte à Mademoiselle du talent précoce de son apprenti cuisinier, ajoutant qu'il méritait un maître habile pour hâter ses progrès. Ce fut le commencement de la gloire de Lully.

obtenir le *dignus est intrare*. Il ménageait ses aspirants au point de ne pas les mettre à l'épreuve de l'*ut*. Plus tard, les violonistes ayant acquis plus d'habileté, la *Tempête d'Alcyone* (1706), de MARAIS (Marin) viole solo de la musique du roi, fut adoptée comme pièce de concours pour leur admission à l'orchestre, et l'on abandonna l'air d'Atys. (Ce morceau se trouve aussi dans le *Recueil* de M. Deldevez). Les musiciens cette fois sont soumis à l'épreuve de la dangereuse extension. « Le temps n'est pas encore très-éloigné, écrivait l'abbé Sibire (1806), où plus graves que prestes, et marchant terre à terre, des musiciens en perruque promenaient lentement leurs doigts lourds au bas du manche des violons et n'avaient ni la pensée ni la puissance de s'émanciper au-delà. Le défaut d'idées et de moyens était un double préservatif contre la dangereuse tentation de s'évertuer à des essais, comme l'imprudent Icare. Qui sait si, en punition d'un effort contre nature, les cieux vengeurs n'eussent pas frappé subitement, comme d'un coup de foudre, leur main audacieuse, et si peut-être quelque dislocation incurable, triste fruit de la licence, ne les eût pas mis hors de combat? Aussi le seul tour de force qu'ils se permettaient de loin en loin, et il était prodigieux, consistait à donner l'*ut* sur la chanterelle, par la simple extension de l'auriculaire. On les attendait avec malice ou frayeur à cette petite pirouette, à ce saut périlleux. Certains auditeurs qui connaissaient d'avance les morceaux à exécuter disaient tout bas aux approches de la terrible note : Gare l'*ut* ! Plus que tout autre, le joueur était sur les épines et suait sang et eau. S'égarait-il dans ce tortueux labyrinthe, des chépignements, des huées, des sifflets faisaient justice de sa témérité. Son industrieux petit doigt avait-il par hasard l'indicible bonheur d'attraper justes (*sic*), c'étaient également un tapage à tout rompre, des *bravos*, des *bis* sans

Jugement porté par l'abbé Sibire sur les violonistes de l'époque.

fin, et toutes les mains de claquer et de battre. » (*La Chélonomie ou le Parfait Luthier* (1), Paris, 1806).

Cette tirade nous donne une idée exacte du jeu des violonistes des XVIe et XVIIe siècles, mais il y avait certainement des instrumentistes plus habiles que ceux auxquels l'abbé Sibire fait allusion, car Mersenne, en 1656, citait avec admiration et considérait comme excellents violons, maîtrisant bien leur instrument, ceux qui pouvaient faire monter chaque corde à l'octave par le moyen du manche (3e position avec extension du petit doigt).

Si Lully ne compta point de virtuoses parmi ses élèves, il imagina du moins des combinaisons très-intéressantes dans les symphonies qu'il écrivit pour la bande des petits violons. (Ces symphonies étaient des ouvertures entremêlées d'airs de danse de ce temps, tels que sarabandes, courantes et gigues).

Réformes imaginées par Lully dans la musique d'ensemble.

Avant lui, on ne considérait que le chant du dessus dans les pièces de violon ; il fit chanter toutes les parties aussi agréablement que la première ; il y introduisit des fugues admirables et surtout des mouvements jusque-là inconnus à tous les maîtres.

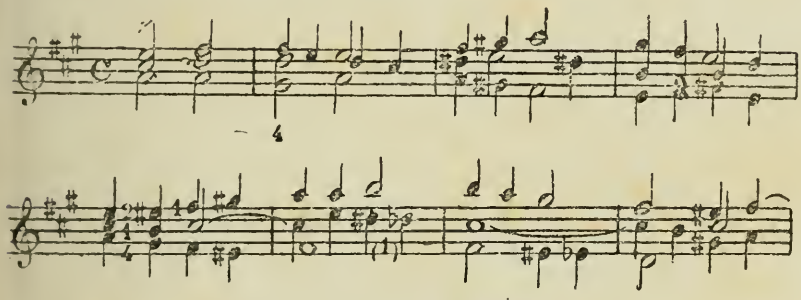
Pendant que Lully tenait la cour sous le charme de sa musique, Louis XIV, désireux de connaître tout ce qui, en Europe, avait quelque renom et quelque gloire, apprit qu'un certain violoniste saxon, nommé WESTHOFF (2), se faisait fort applaudir en Allemagne et en Angleterre. Il le fit venir près de lui, et celui-ci donna une séance musicale à la cour au mois de décembre 1682. Son succès fut

(1) M. J. Gallay a donné en 1869, une nouvelle édition du *Parfait Luthier*, de l'abbé Sibire, sous le titre : *Les Luthiers italiens aux XVIe et XVIIe siècles*. Paris, Académie des Bibliophiles.

(2) *Un virtuose en* 1682, par H. Lavoix fils (dans le N° 4 de la *Chronique musicale*, 15 août 1873, 1re année.)

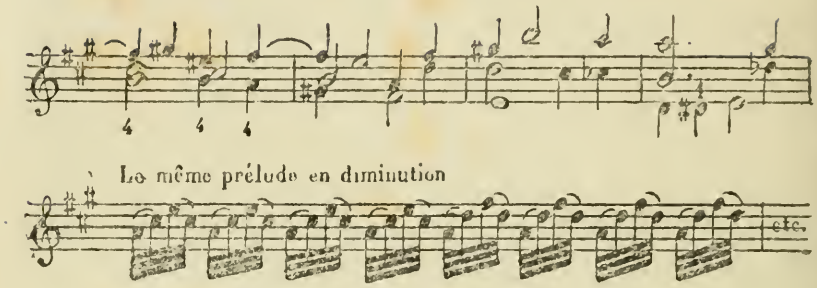
immense. Le roi le félicita vivement et voulut bien donner lui-même le nom de la *guerre* à un passage de sa sonate en *la*. On parla beaucoup de l'artiste, et le *Mercure galant* publia deux de ses morceaux : la sonate citée plus haut et une suite pour violon sans basse continue.

Ces deux morceaux durent avoir un vif succès, même dans les pays où la musique de violon était plus avancée qu'en France. La sonate écrite pour violon seul avec basse chiffrée, est d'un très-bon style et témoigne d'un bon sentiment mélodique ; la basse est ferme, empreinte d'une certaine majesté et d'une harmonie variée et nombreuse ; quant à la partie de violon, elle commence par un *andante* en *la* et en quatre temps, fort mélodiquement dessiné, qui se développe ensuite en variations charmantes et très-bien écrites ; puis vient un *adagio* en $\frac{3}{2}$ puis le passage en quatre temps, appelé la guerre par le roi (*La guerra cosi nominata da sua Maesta*). Le morceau se termine par un contrepoint à deux parties en $\frac{6}{4}$ écrit avec un grand soin et une grande pureté. La suite de violon sans basse continue est presque toute écrite en contrepoint à deux et trois parties. A part quelques licences qui trouvent leur excuse dans la difficulté de l'exécution, le style est pur et correct. En voici le prélude (1) :



(1) Le ♭ tient lieu de ♮

(1) Cette suite pour violon a été reproduite d'après l'original, par M. H. Lavoix fils, dans le N° 4 de la *Chronique musicale*, 1re année. (Cette revue n'a eu que deux années d'existence).



II.

L'art du violon en Angleterre. Bande de 24 violons établie par Charles II.

L'Angleterre avait suivi la France dans la science du violon. Charles II, qui avait longtemps vécu dans notre pays, résolut à son retour en Angleterre d'imiter le grand roi et d'établir une bande de violons, ténors et basses à côté de l'orchestre de violes, luths et cornets dont on usait à cette époque à la cour.

Un allemand, Thomas BALTZAR, né à Lubeck, vers 1630, devint le chef de la bande des 24 violons de Charles II. Ce fut le premier virtuose sur le violon qu'on entendit en Angleterre (1658). Au dire de Stafford (1), il enseigna le premier l'art de démancher et de se servir de la double corde.

Baltzar enseigne le démanché et l'usage de la double corde.

Avant qu'on ne l'eut entendu dans la Grande-Bretagne, un horloger d'Oxford, nommé David MELL, y passait pour le plus habile violoniste. La prévention anglaise opposa cet horloger, pendant quelque temps, à Baltzar ; mais la supériorité incontestable de celui-ci finit par l'emporter.

(1) Histoire générale de la musique, traduite de l'anglais, par Mlle Adèle Fétis, avec des notes, des corrections et des additions par M. Fétis. Paris, Paulin, 1832.

Cependant David Mell avait sur le violoniste allemand l'avantage de jouer avec plus de sentiment et de ne pas s'enivrer, ajoute Burney. Ce dernier (1), en citant des mémoires du temps, nous donne une idée de l'effet produit par Baltzar : « Alors on le vit faire courir ses doigts jusqu'à l'extrémité du manche et les ramener insensiblement en arrière, le tout rapidement et avec une grande justesse, ce qu'on n'avait jamais vu en Angleterre. » Son doigter, la justesse et la rapidité de son exécution, tout parut merveilleux, et Wilson, professeur de musique à l'Université d'Oxford et l'une des plus grandes autorités de l'époque, se baissa en plaisantant pour voir si le virtuose n'avait pas le pied fourchu. Burney, qui possédait une collection de ses compositions, assure qu'elles renferment des difficultés qu'on ne trouve dans aucun des ouvrages composés de son temps pour le violon. Une œuvre de sonates pour viole à six cordes, violon, basse de viole et basse continue pour le clavecin, composée par Baltzar, existait autrefois dans la collection de Britton (2).

(1) Burney, *A general History of music*, t. III. —*Un Virtuose en* 1682.

(2) Britton, Thomas, marchand de charbon à Londres, fut un des hommes les plus singuliers de son temps. Né près de Higham-Ferrers, dans le comté de Northampton, en 1657, il se rendit à Londres fort jeune, et fut mis en apprentissage chez un marchand de charbon. Après avoir fini son temps d'épreuves, il s'établit marchand pour son compte, loua une espèce d'écurie dans Aylesbury street Clerkenwell, et la convertit en une habitation. Peu de temps après, il commença à se lier avec des savants et des artistes, et se livra à l'étude de la chimie et de la musique Ses dispositions étaient telles, qu'en peu de temps, il acquit de grandes connaissances dans la théorie et dans la pratique de cet art. Après avoir parcouru la ville, vêtu d'une blouse bleue, et son sac de charbon sur le dos, il rentrait chez lui pour se livrer à l'étude, ou se rendait à la boutique d'un libraire nommé Christophe Bateman, dans laquelle se rassemblaient beaucoup de savants et de gens de qualité.

Britton fut le premier qui conçut le projet d'établir un concert

Les seules compositions imprimées de cet artiste se trouvent dans la collection publiée par Henri Playford, sous le titre de *Division-Violin*, Londres, 1692. Hawkins (*History of Theory and pratice of mus.*, p. 682, éd. 1853) a donné une sarabande de Baltzar pour violon seul, sans basse continue.

A la Restauration, ce violoniste obtint, avons-nous dit, la place de maître des concerts de Charles II ; mais il ne jouit pas longtemps de cette charge, car son intempérance le conduisit au tombeau dans le mois de juillet 1663.

Fondation de la première école de violon en Angleterre.

Jean BANISTER (né à Saint-Gilles, près de Londres, 1630), lui succéda dans cette charge. S'il fut le premier violon un peu remarquable dont puisse se glorifier l'Angleterre, il devait à la France le perfectionnement de son talent et il perdit sa place pour avoir dit devant le ro que le talent

public à Londres, et qui l'exécuta. Ses concerts eurent lieu d'abord dans sa propre maison. Le magasin de charbon était au rez-de-chaussée et la salle de concerts au-dessus. Celle-ci était longue et étroite, et le plafond en était si bas, qu'un homme d'une taille élevée aurait eu de la peine à s'y tenir debout. L'escalier de cette salle était en dehors, et ne permettait guère d'y arriver qu'en se traînant. La maison elle-même était si petite, si vieille et si laide, qu'elle semblait ne convenir qu'à un homme de la dernière classe. Néanmoins, tel était l'attrait des séances de Britton, que la plus brillante société de Londres s'y rassemblait. Il paraît que l'entrée fut gratuite pendant quelque temps ; mais on finit par établir une souscription de dix schellings par an, pour laquelle il fut stipulé que l'on aurait le privilége de prendre du café à un sou la tasse. Les principaux exécutants de ces concerts étaient le docteur Pepusch, Haëndel, Banister, Henry Needler, John Hughes, Wollaston, le peintre, Philippe Hart, Henry Abell, Wichello, etc. Le fameux violoniste Mathieu Dubourg y joua, encore enfant, son premier solo. Parmi les auditeurs habituels se trouvaient les comtes d'Oxford, de Pembrock et de Sunderland.

Britton avait rassemblé une collection précieuse de livres, de musique et d'instruments, qui fut vendue fort cher après sa mort. Il avait copié lui-même une si grande quantité de musique ancienne, que cette seule partie de sa collection fut vendue 100 livres sterling, somme considérable pour le temps. Il composait aussi et jouait fort bien du clavecin. — (Fétis, *Biographie des Musiciens*)

des Anglais était inférieur à celui des Français. Dans cette situation, il chercha à tirer parti de son talent en fondant chez lui des soirées de musique et une école à laquelle il donna, en 1676, le titre pompeux d'Académie. On trouve dans les collections du temps des airs et des morceaux de violon composés par Banister. Son fils (né à Londres, vers 1663), a laissé des caprices variés qui ont été insérés dans la collection intitulée *Division-Violin*, de l'éditeur Henri Playford.

Banister mourut le 3 octobre 1676 et fut inhumé à l'abbaye de Wetsminster.

La musique du violon acquiert plus d'importance grâce à l'influence des artistes étrangers.

En 1673, l'auteur de *Pomone* (le premier opéra français régulier, 1671), celui qui, on le sait, avait précédé Lulli dans la surintendance de l'Académie de musique, à Paris, CAMBERT, vint en Angleterre et prit le titre de maître de la bande du roi Charles II. A partir de cette époque, la musique de violon prit une grande importance et conquit une place honorable au théâtre, à la cour et dans la chambre.

Il faut le dire, cette révolution, qui s'était opérée par degrés, était due en grande partie aux artistes étrangers qui étaient venus en Angleterre. A la fin du règne de Charles II, une violente réaction s'était faite contre la France, contre sa politique, contre les arts qui venaient d'elle, en un mot, contre tout ce qui touchait, de près ou de loin, à notre pays. Ce fut alors que la musique française perdit définitivement toute la faveur publique pour faire place à la musique italienne et allemande.

Malgré l'énorme succès de Baltzar, son talent n'était pas de ceux qui devaient exercer une grande influence sur l'école de violon en Angleterre. Les difficultés qu'il se plaisait à surmonter étaient plus faites pour étonner que pour charmer ; il eut peu d'imitateurs.

L'art du violon définitivement créé par Mattheis.

Ce fut un italien, Nicolas MATTHEIS, qui créa véritablement l'art du violon chez nos voisins d'Outre-Manche (1680). Nicolas Mattheis était arrivé en Angleterre fort pauvre vers la fin du règne de Charles II. Malgré de puissantes protections, son caractère difficile, sa fièreté quelquefois mal placée, retardèrent beaucoup son succès. Cependant des amis, parmi lesquels on comptait le duc de Richmont, Walgran, le prodigieux archiluth, sir Roger l'Estrange, habile violiste et le sous-secrétaire Bridgmann, qui accompagnait si bien sur le harpsicorde, finirent par triompher du public et de l'artiste qui tint pendant longtemps le premier rang en Angleterre. Mattheis opéra une véritable révolution ; ce que Corelli fit plus tard en Italie, il le fit dans son pays d'adoption. Son coup d'archet, sa manière de triller et surtout son style, étaient surprenants. Ses compositions, qui avaient le plus grand succès, étaient très-bien écrites, et Burney dit qu'il ne fut dépassé en ce genre que par Corelli. Il eut un très-grand nombre d'élèves qui popularisèrent sa méthode et pour lesquels il écrivait sa musique. Ses pièces sont les premières qui ont été gravées en Angleterre. Mattheis publia quatre recueils de ses leçons sous ce titre : *Ayres for the violin to wit* : préludes, fugues, allemandes, sarabandes, courantes, gigues, faucies, *and likewise other passages, introductions for single and double stops, etc.*

Premières pièces gravées en Angleterre.

Après Mattheis, l'allemand FINGER, venu sous le règne de Jacques II, au service duquel il fut attaché comme musicien, continua chez les Anglais les bonnes traditions du violon. En 1688, il publia son premier ouvrage, sous ce titre : *Sonatæ XII, pro diversis instrumentis quarum tres priores pro violino et viola di gamba, proximæ tres pro II violinis et viola di basso, tres sequentes pro III violinis reliquæ pro II violinis et viola, omnes ad basi continuam pro organo seu clavicymbalo formantur, Authore*

Godefrido Finger, Olmutio-Moravo, capellæ Serenissimi Regis Magnæ Britanniæ Musico. Opus primum, anno 1688. Cette édition, ornée d'un beau portrait de l'auteur, est très-rare ; mais Etienne Roger, d'Amsterdam, en a donné une autre édition qui se trouve plus facilement et qui a pour titre : *Douze sonates de Finger,* les trois premières à un violon, une viole de gambe et une basse continue, les trois suivantes à deux violons, une basse de violon ou basse de viole et basse continue, les trois autres à deux violons, une haute-contre et basse continue, et les trois dernières à trois violons et une basse continue, *opera prima*. En 1690, Finger fit imprimer *VI Sonatas or solos ; three for a violin, and three for a flute, with a thorough-bass for the harpsychord* (sans nom d'imprimeur ni d'éditeur). Etienne Roger a publié une autre édition de cet ouvrage sous le titre : *Finger opera secunda,* consistant en trois sonates à un violon et basse continue et trois sonates à une flûte et basse continue. Finger fit paraître deux autres recueils l'un avec Jean Banister et l'autre avec Godefroy Keller. Les compositions de cet artiste demandaient une moins grande habileté d'exécution que celles de Baltzar, et elles produisaient peut-être moins d'effet, mais elles étaient plus mélodiques et se rapprochaient davantage de celles de Corelli et de Bassani.

III.

En Allemagne, les progrès de l'art du violon s'étaient opérés en dehors des maîtres étrangers, et pendant tout le XVIIe siècle, cet instrument y avait été plus en honneur

que dans toute autre partie de l'Europe. On peut en juger par le nombre de virtuoses, de compositeurs et de compositions que Walther a mis dans son dictionnaire. De 1640 à 1644, Jean SCHOPP publia des pavanes (paduanas), des gaillardes, des allemandes, etc. C'étaient des compositions vocales accompagnées de violon. KNERLER, Conrad STENECKEN, Dietrich BECKER, Jean-Jacques WALTHER, Jacob SCHWEIFFELBUT, remplirent l'Allemagne de leur renommée.

Le Paganini de l'Allemagne.

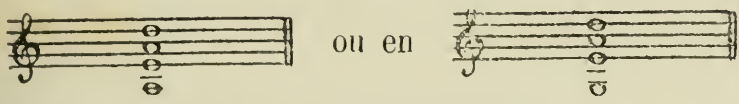
L'art d'exécuter de grandes difficultés sur le violon avait été déjà poussé fort loin dans le nord de l'Europe, vers 1675, car Jean-Jacques WALTHER, premier violon-solo de la cour de Saxe, a publié à cette époque plusieurs ouvrages, parmi lesquels on en remarque un qui a pour titre : *Hortulus Chelicus* (Mayence, 1688, in-4° oblong, de 129 pages), et qui contient des sonates et des sérénades pour être exécutées sur un violon seul à double, triple et quadruple cordes. On peut consulter à la bibliothèque du Conservatoire de musique de Paris l'unique exemplaire de cet ouvrage très-rare. Cet œuvre, où brille l'esprit d'invention, renferme vingt-huit pièces. Le titre de la dernière pourra faire comprendre les nouveautés que Walther introduisit dans l'art de jouer du violon ; le voici : *Sérénade, pour un chœur de violons, orgue tremblant, petite guitare, cornemuse, deux trompettes et timbales; lyre allemande et harpe à sourdine, pour un violon seul.* Les effets divers de ce morceau à exécuter sur le violon font voir que Walther fut le Paganini de son temps.

Exagération dans l'emploi des doubles, triples et quadruples cordes.

De tous les violonistes allemands du XVIIe siècle, BIBER paraît avoir été le plus original, on peut même dire le plus fantasque. A une époque où l'emploi des doubles, triples et quadruples cordes était tant à la mode, comme nous l'avons déjà dit, il exagéra encore ce genre d'ef-

fet (1). Pour faciliter la lecture de sa musique, il avait imaginé de l'écrire sur trois portées, de telle sorte qu'un morceau pour violon seul était disposé graphiquement comme une pièce pour deux violons et basse. Un ouvrage de ce musicien intitulé *Fidicinum sacroprophorum*, consiste en douze sonates à quatre et cinq parties qui doivent être jouées par trois instruments seulement. Son troisième œuvre qui a pour titre : *Harmonia artificioso-curiosa*, publié à Nuremberg, est tout entier composé de pièces à six parties écrites pour trois instruments à cordes. On appelait ce dernier genre *Dapifer*, c'est-à-dire porte-drapeau.

Biber accordait son violon en :



Cet exemple a été souvent suivi depuis.

Finger, dont nous avons parlé, tint aussi en Allemagne un rang distingué et passa, en 1685, en Angleterre, où sa réputation égala celle de Baltzar qui l'avait précédé.

Enfin, Johan-Paul Westhoff, après s'être fait applaudir en Angleterre, en France, en Hollande et en Allemagne, revint à Dresde en 1685, où plus tard il fit publier à ses frais six sonates pour violon solo et basse continue (1694). Nous avons vu quel était le caractère des compositions de ce maître. Westhoff mourut en avril 1705 ; il était alors secrétaire du grand duc de Weimar. Fétis n'a pas nommé ce musicien dans sa biographie, mais Gerber, Walther et Wolf en parlent dans leurs dictionnaires, et c'est à M. Lavoix que nous devons les détails qui précèdent.

(1) Nous verrons plus tard *Locatelli* et *Paganini* suivre les traces des Baltzar et des Biber et pousser au plus haut point les difficultés du mécanisme.

IV.

L'ART DU VIOLON EN ITALIE.

Tandis qu'en Allemagne les Baltzar et les Biber se jouaient des plus grandes difficultés, sacrifiant l'idée mélodique à la recherche de l'effet par les combinaisons multiples des sons simultanés, les violonistes italiens se contentaient d'accompagner les voix à l'unisson ou d'interpréter quelque *canzone* ou toute autre composition rythmique, *corrente*, *gigue*, empruntée à la musique de danse alors en vogue, mais n'offrant point encore de contours mélodiques bien dessinés. A la fin du XVIe siècle, Gaspard de Salo, en diminuant le volume de la *violetta*, avait donné au violon la forme que nous lui connaissons aujourd'hui. Cet instrument, de proportions plus modestes mais mieux équilibrées, avait acquis une sonorité plus éclatante et plus brillante que celle des violes dont le timbre était doux et voilé. La viole, ainsi modifiée, allait devenir plus en rapport avec le genre de musique dont Monteverde (1),

Forme du violon définitivement adoptée.

(1) C'est dans l'Orféo de Monteverde que l'on rencontre le premier emploi certain du violon. Parmi les instruments dont l'énumération se trouve en tête de la partition de Monteverde, on lit : *Duoi violini piccoli alla francese,* deux violons à la française. Voici du reste la composition de l'orchestre de l'Orféo telle qu'elle est donnée dans le bel ouvrage de M. Chouquet, *Histoire de la musique dramatique en France* :

Duoi gravicembani,
Duoi contrebassi di viola,
Un'arpa doppia,
Duoi chitarroni,
Duoi organi di legno,
Tre bassi da gamba,
Un rogale,
Duoi viole da brazzo.

par l'emploi de la dissonnance naturelle sans préparation, faisait pressentir les transformations. Avec la septième diminuée, l'élément dramatique s'introduisait dans la tonalité du plain-chant et portait un coup fatal à la musique d'église.

Les compositeurs commençaient à donner plus d'importance aux parties d'instruments qui devaient accompagner le chant. Allegri (Dominique), qu'il ne faut pas confondre avec Gregorio Allegri, l'auteur du fameux *Miserere* que Mozart écrivit pendant qu'on le chantait, fut l'un des premiers qui brisèrent avec les vieilles traditions du XVIe siècle.

En même temps, Carissimi perfectionnait les formes de la *cantate* et créait le type de la musique moderne.

C'est dans le troisième œuvre de Baggio MARINI (1) (*Ave madrigali e correnti* à 1, 2, 3 parties; Venise, Gardane,

Duoi violini piccoli alla francese,
Un flantino alla 22 (deux flageolets au 2e acte).
Duoi cornetti.
Quatro tromboni (il y en a cinq dans le chœur final du 3e acte et dans l'air d'*Orphée*),
Un clarino contre tromba sordine.

Avant Monteverde, le violon avait été déjà employé dans la musique d'ensemble ainsi que nous le voyons dans le tableau de Paul Véronèse, *Les Noces de Cana*, daté de 1550. Dans ce chef-d'œuvre du maître vénitien, les instruments de l'époque sont reproduits avec une grande exactitude. Ils sont placés entre les mains des peintres célèbres d'alors. Paul Véronèse et le Tintoret jouent de la *viola di braccia* et le Titien de la *contrebasse de viole* (*violone*). En outre de ces violes, on trouve aussi dans ce même tableau une flûte, une trompette et un violon ; mais ce futur roi des instruments, relégué alors le plus souvent à la musique de danse, n'occupe dans cet ensemble qu'un rôle isolé et secondaire (Voir l'intéressante *Etude sur le quatuor* de M. Eugène Sauzay. Paris, Firmin-Didot.)

(1) *Histoire de l'instrumentation depuis le seizième siècle jusqu'à nos jours*, par H. Lavoix fils, de la *Bibliothèque nationale* ; ouvrage de la plus haute importance récompensé par l'Institut, et dans lequel nous avons trouvé d'intéressants détails qui nous ont aidé dans notre travail.

1620), qu'on trouve tout d'abord des traces de la naissance du style du violon. Avec QUAGLIATI (1), le violon s'introduit dans l'église, et cette introduction de l'instrument profane dans le temple (2) vient faire éclore un nouveau genre de musique d'un style plus élevé, dont la mélodie plus expressive et le rythme plus sévère paraîtront d'abord mieux convenir à la gravité du service divin. On donna à ce genre de composition le nom de *sonata di chiesa*, « composition pleine de majesté, dit Brossard, et propre à résonner dans le temple de Dieu. »

Apparition de la sonate d'église.

Carlo FIORINA, de Mantoue, violoniste au service de l'électeur de Saxe, contribue aussi aux progrès de l'art du violon ; mais dans son *capriccio stravagante*, Dresde 1627, il semble rechercher les effets dont l'école allemande se montrait avide : doubles cordes, imitations de la flûte, du fifre, aboiements de chien, miaulements de chat, cris de coq, musique *par trop imitative* rajeunie plus tard par Paganini.

Avec VITALI, les formes mélodiques réservées à la *sonata di chiesa* allaient se marier avec les formes élégantes du

(1) *Un Virtuose en* 1682, déjà cité. D'après M. Lavoix, Montaigne aurait entendu à Vérone, la messe, le jour de la Toussaint, exécutée avec orgue et violons.

(2) « Il suffirait (Cyprien Desmarais, *Archéologie du violon*). d'étudier avec soin les belles formes des instruments à archet, tels que violons, altos, basse et contrebasse, surtout ceux de l'ancienne école de Brescia, pour y découvrir le caractère éminemment religieux dont elles portent le sceau caractéristique ; ces instruments ont une physionomie grandiose et pour ainsi dire lithurgique, qui annonce leur destination pour les solennités religieuses du culte chrétien. Cette destination ressort encore du rapport intime qui se fait remarquer entre les formes de ces instruments, leur coupe, leur genre d'ornements, le dessin de leurs sculptures, et entre les formes des boiseries, des chaires, des orgues et des stalles, qui décorent les anciennes basiliques chrétiennes. »

rythme de la danse, qui convenaient alors à la *musica di camera* et préparer l'avénement de la vraie *sonate* et du *concerto*.

Première modification de l'archet.

Enfin, un élève du Père CASTROVILLARI, qui modifia, par la courbure de la baguette, l'archet de Mersenne et de Kircher, avait inauguré le style de la musique de chambre en composant des *sonates di camera* qui servirent de modèles aux musiciens de l'époque. « J.-B. BASSANI introduisit dans ses sonates, dit Burney, beaucoup de nouveautés qu'on attribua depuis à Corelli, son élève, comme le *pizzicato* et le *staccato*. »

Invention du pizzicato et du staccato.

CORELLI.

« Arcangelo CORELLI, nom justement célèbre dans les fastes de la musique, et qui traversera les siècles sans rien perdre de son illustration, quelles que soient les révolutions auxquelles cet art restera soumis ! Le grand artiste qui le porta, non moins admirable compositeur que violoniste prodigieux pour son temps, naquit au mois de février 1653, à Fusignano, petite ville des Etats de l'Eglise, et mourut à Rome, le 18 janvier 1713. Ses contemporains ne furent pas ingrats pour sa gloire, car l'Europe entière salua son talent par d'unanimes acclamations, et ses compatriotes placèrent ses restes au Panthéon, et lui élevèrent un tombeau près de celui de Raphaël. Un service solennel eut lieu sur sa tombe, à l'anniversaire de ses funérailles, pendant une longue suite d'années. Il consistait en morceaux choisis dans ses œuvres et exécutés par un orchestre nombreux. Cet usage dura tant que vécut un de ses élèves qui pût indiquer la tradition des mouvements et des intentions de l'auteur.

Corelli, fondateur de l'école des violonistes italiens.

» Corelli est le type primitif de toutes les bonnes écoles de violon ; aujourd'hui même, bien que l'art se soit enrichi de beaucoup d'effets inconnus de son temps, l'étude de ses ouvrages est encore une des meilleures qu'on puisse faire pour acquérir un style large et majestueux (1). »

« Ses sonates, dit J.-B. Cartier (2), doivent être regardées par ceux qui se destinent à l'art du violon, comme leur rudiment : tant s'y trouve l'art, le goût et le savoir. Quoi de plus vrai, de plus naturel, et en même temps de plus large que ses *adagios* ? de plus suivi et de mieux senti que ses *fugues* ? de plus naïf que ses *gigues* (3) ? Enfin, il a été le premier à nous ouvrir la carrière de la sonate, et il en a posé la limite. »

Création de la sonate.

On a de ce grand artiste les ouvrages dont les titres suivent : 1° *XII Suonate a tre, due violini e violoncello, col basso per l'organo, op.* 1 ; Rome, 1683. Cet œuvre contient des pièces destinées à être jouées dans les églises, comme c'était l'usage alors, c'est pourquoi Corelli les appelle : *Suonate di chiesa.* — 2° *XII Suonate da camera a tre, duo violini, violoncello e violone o cembalo, op.* 2, Rome, 1685. Deux autres éditions ont été publiées à Amsterdam. La dernière est intitulée : *Ballet da camera.* La deuxième sonate, la cinquième, la huitième et la onzième sont de la plus grande beauté. Dans une allemande de la troisième on trouve la succession de cinq quintes par mouvement diatonique entre le premier dessus et la basse, qui lui

(1) Fétis.

(2) Elève de Viotti (1783). On lui doit les éditions françaises des chefs-d'œuvre de Corelli, de Tartini, de Nardini et de Pugnani. La tradition des belles écoles italiennes du violon était presque inconnue en France avant ces publications.

(3) Air de danse à $\frac{6}{8}$ d'un mouvement assez rapide. La gigue n'est plus en usage qu'en Angleterre.

attira une querelle de la part de Paolo Colonna (1). Corelli, qui avait fait de bonnes études de composition et écrivait bien, se défendit en homme instruit, et Antoine Liberatti, pris pour juge, se prononça en sa faveur (2). — 3° *XII Suonate a tre, due violini e arciliuto* (*archiluth*) *col basso per l'organo*, *op.* 3. Bologne, 1690. L'œuvre III est le chef-d'œuvre de Corelli comme le remarque Avison, célèbre organiste, dans son ouvrage sur l'*Expression musicale*. « Quoique depuis Corelli, dit-il, le style de la musique soit bien changé, et que l'on ait fait de grands progrès dans la recherche de l'harmonie, cependant on trouve dans les meilleurs compositeurs modernes, le fond des idées de Corelli, dont ils ont su habilement profiter, en étudiant surtout l'œuvre III et l'œuvre V des sonates. » Le savant P. Martini, de Bologne, avoua qu'il avait pris l'œuvre III de Corelli pour modèle des deux œuvres de

(1) Jean Paul Colonna doit être considéré comme un des compositeurs italiens les plus distingués du XVIIe siècle, particulièrement dans le style d'église, et comme un des fondateurs de la bonne école de Bologne.

(2) Beethoven se moquait beaucoup de ces critiques pédantesques qui ne permettaient pas aux compositeurs la moindre dérogation aux formules scolastiques.

Voici à ce propos une anecdote racontée par Ries.

« Un jour, nous promenant, je lui parlais de deux quintes justes qui se trouvent dans un de ses premiers quatuors pour violons (celui en *ut* mineur) et qui produisent un effet frappant et de toute beauté. Beethoven ne se rappelait pas le passage en question et prétendait que je me trompais, et que ce n'était pas des quintes. Comme il avait l'habitude de porter sur lui du papier réglé, j'en demandai et je notai le passage à quatre parties. Beethoven, voyant que j'avais raison, me demanda : « Eh bien, qui les a donc interdites ces quintes ? » Je ne savais comment prendre cette question ; il la répéta plusieurs fois jusqu'à ce que je répondis tout étonné : « Elles sont proscrites par les premières règles fondamentales de l'harmonie. » La question fut encore une fois répétée, et j'ajoutai : « C'est Marpurg, c'est Kinberger, Fux, en un mot, tous les théoriciens, qui proscrivent ces quintes. — Eh bien, répliqua Beethoven, alors moi, je les permets. »

sonates qu'il fit graver l'un à Amsterdam, et l'autre à Bologne en 1753. Moreschi, auteur d'un éloge du P. Martini, fait ainsi le parallèle des deux compositeurs, en tant qu'ils ont écrit des sonates : « Corelli, dit-il, a plutôt suivi la nature que l'art, Martini les a suivis tous les deux : dans ce dernier on voit briller le grandiose et l'art de la conduite, dans l'autre, qui est vraiment inimitable, la grâce et le sentiment éclatent davantage : Corelli nous fait admirer un enthousiasme presque divin, et Martini, une raison presque illuminée : le premier a écrit pour les âmes tendres, et le second pour les esprits élevés. » — 4° *XII Suonate da camera a tre, due violini e violone o cembalo, op.* 4. Bologne, 1694. L'édition publiée à Amsterdam, chez Roger, porte le titre de *Ballet da camera*. Il a été publié à Paris, chez Leclère, une belle édition des quatre premiers œuvres de Corelli. — 5° *XII Suonate a violino e violone o cembalo, op.* 5, *parte prima*, *parte secunda*, *preludii*, *allemande*, *correnti*, *gighe*, *sarabande*, *gavotte e follia*, Rome, 1700, in-folio. Cet ouvrage, chef-d'œuvre du genre, place Corelli au premier rang comme compositeur de musique instrumentale. Ce n'est point par une pureté d'harmonie irréprochable que brille cet ouvrage immortel, mais par une variété de chants, une richesse d'invention, un grandiose tels, qu'aucune autre production du même genre n'en avait offert d'exemple. Les première (1), deuxième, troisième, cinquième, sixième et onzième sonates sont surtout admirables. La dernière est une fantaisie intitulée *Follia* (2), consistant en vingt-quatre

(1) On trouvera cette première sonate dans la magnifique collection de M. Alard, *Les maîtres classiques du violon*, collection de morceaux choisis dans les chefs-d'œuvre des plus grands maîtres classiques italiens, allemands et français. Paris, Gérard ; Mayence, Schott.

(2) M. Léonard, aujourd'hui chef de l'école belge du violon, a

variations sur l'air si connu des *Folies d'Espagne*. Cet air n'est point de Corelli, mais du violoniste BROSCHI, oncle de ce Carlo Broschi, chanteur si célèbre sous le nom de Farinelli. Géminiani (1) en a arrangé les deux parties en *concerti* et les a publiées sous ce titre : *XII Concerti grosse con due violini, viola e violoncelli di concertini, obligati et due altri violini e basso di concerto grosso*, etc., Londres, in-folio, sans date.

Dans l'œuvre VI sont les *Concerti grossi*, que Corelli publia lui-même le 3 décembre 1712, c'est-à-dire près de six semaines avant sa mort. *Concerti grossi con due violini e violoncello di concertino obligati e due altri violini, viola e basso di concerto grosso ad arbitrio che si potranno radoppiare*, *op.* 6, Rome, 1712, in-folio. Il y en a une autre édition d'Amsterdam, sans date.

Naissance du concerto.

Lorsque Corelli écrivit ses *concertos*, ce n'était pas la première fois que ce mot faisait son apparition dans la langue musicale. Agostina AGARRAZZI, d'une noble famille de Sienne et élève de VIADANA, un des créateurs de la basse continue, avait donné à ses œuvres, au commencement du XVIIe siècle, le titre de *concerti*, mais ce mot signifiait seulement *psaumes concertants* ou psaumes avec accompagnement de violon. Beaucoup d'autres compositeurs avaient employé cette expression pour désigner des œuvres vocales avec accompagnement. Le mot *concerto*, dans le sens propre de *pièce pour un instrument principal*, avait été employé pour la première fois par BARGAGLIA, violoniste napolitain, dont parle Ceretto, et qui vivait

publié chez l'éditeur Schott, cette *Follia* de Corelli avec une cadence toute moderne et un accompagnement d'orchestre fort distingué. Richaut a donné une belle édition des XII sonates de Corelli avec basse chiffrée.

(1) Elève de Corelli... Voir plus loin, chap. VI.

pendant la seconde moitié du seizième siècle. C'est dans une œuvre instrumentale de ce compositeur intitulée : *Trattaminenti ossia divertimenti da suonare* (Venise, 1587), que le mot *concerto* est pris dans le sens que nous lui connaissons. Ce ne fut qu'en 1709, avec Corelli, que le *concerto* commença à prendre la forme moderne (1). Les pièces de Corelli sont intitulées : *Concerti grossi con una pastorale per il santissimo natale*, mais c'est de 1712, époque de la publication des *Concerti grossi* de Corelli, que date véritablement ce genre de composition. Ce sont de tous ses ouvrages ceux qu'il a le plus soignés.

Les *concertos* ont pris des formes bien différentes dans les mains de VIVALDI, de TARTINI, de STAMITZ, du gracieux MESTRINO, de l'élégant JARNOWICK, mais l'un et l'autre furent surpassés par VIOTTI, qui donna à ce genre le caractère qui, seul, semble lui convenir, et le porta à un degré qu'il paraissait difficile de dépasser.

Il appartenait au titan de la musique, au grand BEETHOVEN, qui surpassa tous les maîtres, de traiter le *concerto* d'une nouvelle manière. Son *concerto de violon* (op. 61) est une œuvre qui vivra dans l'admiration des peuples, comme ont vécu et vivent encore la *Vénus* de Milo et l'*Apollon*. « C'est, dit de Lenz, un poème commençant dès les premières notes du *tutti*. Il résout le difficile problème de donner à l'instrument concertant une occasion de se montrer sans l'isoler de l'intérêt inspiré par l'ensemble du morceau. »

Après Beethoven, Mendelssohn a continué avec bonheur cette tradition dans son beau *concerto de violon*.

Influence de l'école fondée par Corelli.

Le docteur Burney regarde l'*Ecole Romaine*, fondée par Corelli, vers 1683, comme la seule qui ait produit, tant en

(1) Corelli a fixé la forme du grand solo de violon.

instrumentistes qu'en compositeurs pour le violon, les plus grands artistes dont l'Italie puisse se glorifier durant la première moitié du XVIIIe siècle. Les principaux élèves de ce maître sont : Baptiste ANET, GÉMINIANI, LOCATELLI, Lorenzo SOMIS et Giambatista SOMIS. Tous se sont illustrés comme violonistes et comme compositeurs (1). Nous les retrouverons après avoir dit quelques mots des contemporains de Corelli.

V.

CONTEMPORAINS DE CORELLI.

Pendant le XVIIIe siècle, le style des compositeurs pour violon se perfectionne et s'agrandit, et les virtuoses deviennent de plus en plus nombreux en Italie.

Le génie de Corelli avait animé celui de tous les artistes : à Pise, c'était Constantin CLARI, non moins remarquable comme compositeur que comme exécutant ; à Florence, François VÉRACINI (2) ; à Bologne, Jérôme LAURENTI ; à Modène, Antoine VITALI (3) ; à Massa di Carrara, Cosme PERELLI et François CIAMPI ; à Lucques, LOMBARDI ; à Crémone, VISCONTI, dont les conseils furent, dit-on, fort

(1) Quelques amateurs ont aussi reçu des leçons de Corelli, entre autres, lord EDJECUMBE qui a fait graver son portrait à la manière noire, par Smith, d'après le tableau de Henry Howard.

(2) Le maître de Tartini, voyez chap. VII.

(3) Il fut le premier qui commença à emprunter à la sonate d'église quelques-unes de ses mélodies expressives et donna un véritable développement à ses compositions.

Vitali eut pour élève SÉNAILLÉ, contemporain de LECLAIR (Voir chap. IX.)

utiles au célèbre luthier STRADIVARI pour la fabrication de ses instruments ; à Pistoie, GIACOPINO ; à Naples, Michel MASCITTI. D'autres, tels que Mathieu ALBERTI, Thomas ALBINONI, Charles TESSARINI, Joseph VALENTINI, dont les œuvres ont été publiées en Hollande, MARIETTO, violoniste napolitain, attaché à la maison du duc d'Orléans, et Antoine VIVALDI, furent à la fois des virtuoses de premier ordre pour leur temps, et de grands compositeurs de musique instrumentale (1). Un anglais, nommé James SHÉRARD, composa aussi plusieurs sonates, approchant tellement du genre de Corelli par le style et la perfection qu'on aurait pu les confondre avec celles de l'illustre violoniste.

TESSARINI, premier violon de l'église métropolitaine d'Urbino (2), naquit en 1690, à Rimini, dans les États Romains. Il y a lieu de croire qu'il fit ses études à Rome, et qu'il reçut des conseils de Corelli, car ses premiers ouvrages sont une imitation fidèle du style de ce grand violoniste. Quoiqu'il en soit, il se fit bientôt connaître par son double talent d'exécutant et de compositeur; dès 1724, il était déjà célèbre en Italie. On connaît de lui des sonates et des *concertos* de violon, qui ont été publiés à Paris. Ce

(1) Fétis. — *Notice biographique sur Nicolo Paganini*, précédée d'une esquisse de l'histoire du violon.

(2) La plupart des églises en Italie employaient alors des orchestres pour accompagner les messes, psaumes et motets. Cet usage se continua jusqu'à la mort de Benoit XIV (1758). Ce pape recommandait l'emploi, dans les églises, de l'orgue, du basson, du violoncelle, de la viole et des violons.

Voici la composition de l'orchestre de l'église Saint-Marc, à Venise, dirigé par le maître de chapelle Jean LEGRENZI (1685) : huit violons, onze petites violes ou *violettes* pour les deuxième et troisième parties; deux violes *da braccio* (ténors); trois grandes violes *da gamba* et *violone* (contre-basse de viole); quatre théorbes; deux cornets, un basson, trois trombones; en tout trente-quatre instrumentistes. Legrenzi a écrit plusieurs sonates d'église pour violons, viole et orgue, et d'autres instruments, toutes publiées à Venise.

fut cet artiste qui écrivit le premier une méthode de violon, dont il répandit des copies sous ce titre : *Grammatica di musica, divisa in due parti per imperare in poco tempo a suonar il violino*, etc. Il y en a une traduction française intitulée : *Nouvelle méthode pour apprendre par théorie, dans un mois de tems* (sic) *à jouer du violon, divisée en trois classes, avec des leçons à deux violons par gradation*. Amsterdam, 1762. La méthode de Tessarini est toute pratique : elle est composée d'exercices, d'études, de sonatines, et l'on n'y trouve que peu de préceptes.

Première méthode de violon.

Vivaldi fut un de ces artistes prédestinés qui impriment à l'art de leur époque une direction nouvelle. Le *concerto* lui dut ses premiers perfectionnements ; car le *concerto grosso* de Corelli est une œuvre où toutes les parties concertent entre elles et s'emparent tour-à-tour de l'intérêt. L'*Estro armonico* de Vivaldi, composé de douze *concertos* pour quatre violons, deux violes, violoncelle et basse continue pour l'orgue, est dans les mêmes conditions ; mais dans ses œuvres 6e, 7e, 8e, 9e, 10e, 11e et 12e, le génie de l'auteur prend un autre essor et trouve des formes nouvelles. La partie principale attire à elle l'intérêt du morceau, et bien qu'il n'y ait point encore de division en *solos* et *tutti*, le rôle de cette partie principale domine toutes les autres. Les mélodies de Vivaldi ont aussi un caractère modernisé que Somis et Géminiani (1) imitèrent.

Le concerto se perfectionne.

Jean-Sébastien Bach (2) arrangea deux concertos

(1) Voir chap. VI.

(2) Bach naquit à Eisenach le 21 mars 1685. Il fut le plus habile des organistes, le plus étonnant des improvisateurs, le plus savant des musiciens de l'Allemagne. Les caractères distinctifs des compositions de J.-S. Bach sont une originalité soutenue, un style élevé, une teinte mélancolique, une mélodie quelquefois bizarre, mais sublime ; une harmonie plus hardie que correcte, mais pleine d'effet. — Fétis, *Biographie des Musiciens*.

de l'*Estro armonico* pour clavecin, deux violons, alto et basse. Il en étudia l'enchaînement des idées, leurs relations, la variété dans la modulation et beaucoup d'autres artifices de composition qui lui apprirent à penser en musique. Bach, qui jouait aussi du violon, et connaissait toutes les ressources de cet instrument, nous a laissé des ouvrages remarquables que les violonistes étudieront toujours avec fruit. C'est d'abord *six sonates* pour le *clavicorde avec accompagnement de violon obligé*. Elles furent composées à Cöthen, et peuvent compter parmi les chefs-d'œuvre de Bach en ce genre. Elles sont en général fuguées et renferment même des canons pleins de caractère et de naturel, dialogués par les deux instruments. Mais Bach a su jeter un si grand nombre d'idées profondes et neuves au milieu du travail scientifique que ces fugues n'ont rien de la sécheresse du genre. Les *adagios* sont remplis de mélancolie, l'un d'eux surtout, en *si mineur*, est d'un effet irrésistible. Il faut un maître pour jouer la partie de violon, car Bach l'épargnait aussi peu qu'il faisait du clavicorde.

Il existe bien peu d'instruments pour lesquels Bach n'ait point écrit. De son temps, il était d'usage de jouer à l'église, pendant la communion, un *concerto* ou *solo* sur quelque instrument : il en composa un assez grand nombre en ce genre et les écrivit de manière à les faire servir au perfectionnement de l'artiste qui les exécutait ; la plupart sont perdus. Mais dans un autre genre, deux ouvrages d'une importance capitale sont arrivés jusqu'à nous et nous indemnisent dans une certaine mesure de la perte que je viens de signaler.

Ce sont :

1° *Six sonates pour le violon sans accompagnement ;*

2° *Six sonates pour le violoncelle sans accompagnement*

Les sonates de violon (1) sont considérées par les plus grands virtuoses sur le violon comme étant les meilleurs morceaux pour conduire rapidement l'élève à se rendre maître de son instrument.

Sonates de J.-S. Bach, objet d'études journalières.

Ces sonates (2) sont composées d'adagios, de fugues, chaconnes, sarabandes, etc., et d'autres pièces écrites à plusieurs parties.

« Le violon, dit Baillot, se prête tellement à l'harmonie, qu'il peut rendre les accords par succession de notes comme la harpe, et les accords simultanés comme le piano, les premiers au moyen des *arpèges,* les seconds par les *accords plaqués.* Les sonates de S. Bach sont les meilleures études que l'on puisse travailler pour acquérir ce genre, l'un des plus beaux effets du violon. »

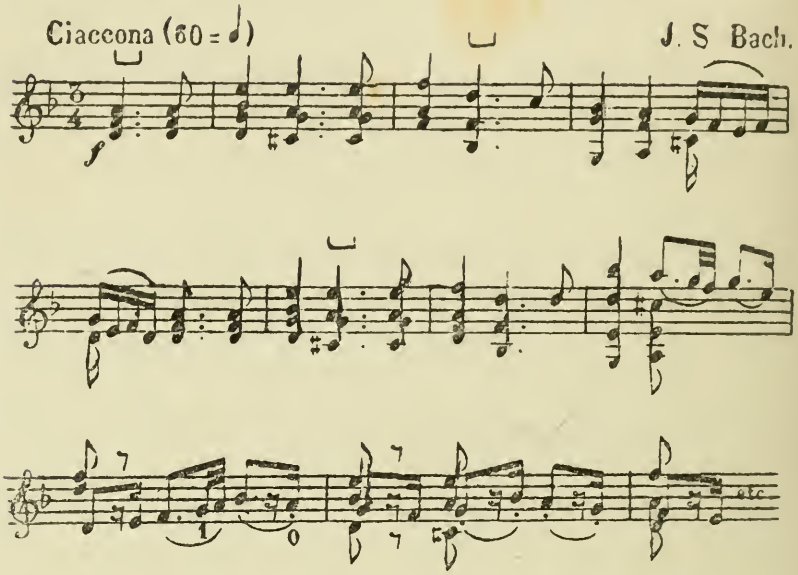
(1) Le violoniste Léonard recommande à ses élèves l'étude journalière des six sonates de Bach.

Le célèbre compositeur Schumann a ajouté à ces belles œuvres un accompagnement de piano fort remarquable.

(2) Le titre de *Sonate* n'a été généralement adopté pour les œuvres écrites pour le *clavecin* ou *piano forte*, que vers la fin du siècle dernier, au moment où nos grands maîtres, s'emparant du genre, commençaient la série de leurs chefs-d'œuvre. Jusque-là, le nom de *sonate* (de *suonare*, jouer), était réservé aux instruments à cordres et à vent, tandis que celui de *pièce*, de *toccata* (de *toccare*, pièce à toucher), appartenait aux instruments à clavier, tels que le clavecin, le clavicorde, l'épinette, etc. Néanmoins, ces derniers se reliaient encore à la sonate par un côté; car la plupart des œuvres de ce genre, écrites par les grands violonistes ou autres instrumentistes du même temps, étaient accompagnés d'une basse chiffrée, et cette partie secondaire, confiée au claveciniste, exigeait une connaissance spéciale de l'harmonie. Ce que nous appelons maintenant *sonate* est, au contraire, écrit pour piano, avec accompagnement de violon ; le temps a changé les rôles, ce qui était autrefois le clavecin accompagnateur est aujourd'hui le piano accompagné, où, le plus souvent encore, les deux instruments concertent avec un égal intérêt. — (E. Sauzay, *L'Ecole de l'accompagnement*).

Charles-Philippe-Emmanuel Bach, deuxième fils de J.-S. Bach, est considéré comme le créateur de la *sonate moderne.*

Voici, du reste, le thème de la chaconne de la quatrième sonate.



J.-S. Bach nous a laissé en outre plusieurs concertos pour instruments à cordes, clavecin et autres instruments.

Nous remarquerons les *deux concertos de violon* avec accompagnement de quatuor (l'un en *la* et l'autre en *ré*), et un *troisième concerto pour deux violons* (en *ré* mineur) qui renferme *un largo* d'une beauté incomparable, dans lequel les deux violons principaux, accompagnés par des harmonies soutenues et d'un rythme persistant, chantent une mélodie de la plus grande suavité. « Créateur, dans un ordre d'idées sublimes, desquelles la science la plus profonde n'exclut ni la grâce ni la tendresse, son art est resté un secret pour les plus habiles. » (1)

Nous devons encore compter parmi les contemporains

(1) *E. Sauzay.* — Ecole de l'accompagnement. — Paris, Firmin Didot.

de Corelli : HAËNDEL (1) (Georges-Frédéric), né à Halle en 1685, mort à Londres en 1759.

Haëndel est l'une des plus grandes figures de l'art ancien et y occupe le rang le plus élevé par ses opéras et ses oratorios dont les airs et les chœurs sont d'une incomparable beauté. Le caractère de son génie peut se résumer par : simplicité dans la science, grandeur et charme dans l'idée. Malgré l'immense quantité d'œuvres de ce maître, notre part y est bien petite.

1° *Sonate pour violon et basse continue pour le clavecin ;* 2° *Sonate pour deux violons et basse continue* ; 3° *Douze grands concertos pour quatre violons, deux violes, violoncelle et basse continue pour clavecin ou orgue* (chez Breitkopf et Hartel à Leipsick). Ces concertos se recommandent par l'élévation et la solennité des idées. Exécutés par une masse d'instruments à archet, ils produisent un effet immense.

VI.

ÉLÈVES DE CORELLI.

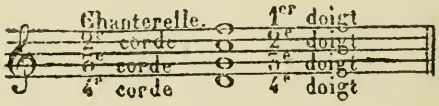
GÉMINIANI (2) fut, des élèves de Corelli, celui qui contribua le plus à répandre ses principes. Géminiani naquit à Lucques vers 1680. Après avoir terminé ses études de

(1) L'auteur du *Messie*, de *Judas Macchabée*, de *Salomon*, de *Samson* et de tant d'autres chefs-d'œuvre. Beethoven plaçait Haëndel au-dessus de tous les musiciens, et il disait en parlant de lui, *qu'il aurait voulu s'agenouiller tête nue sur son tombeau.*

(2) Carlo-Ambrosio Lunati, surnommé il Gilbo, habile violoniste, fut son premier maître.

violon, sous le célèbre maître, il passa en Angleterre en 1714 et y forma quelques bons élèves tels que DUBOURG, FESTING, et Madame ARNE, née Cécile Young. Il mourut à Dublin le 17 septembre 1762, à l'âge de 83 ans. Son talent d'exécution était à la fois brillant et solide, mais il manquait d'imagination dans ses ouvrages, qui ne sont qu'une imitation assez faible du style de Vivaldi. Il s'était proposé de s'écarter du style de Corelli ; mais si les formes de ses compositions sont plus modernes, plus jeunes que celles de ce grand maître, il s'en faut qu'on y trouve autant de verve, d'invention et que le style en soit aussi pur. Comme écrivain didactique, Géminiani mérite des éloges pour son *Art de jouer du violon* (Paris, Sieber) qui est un bon livre élémentaire. Il enseigne dans cet ouvrage la véritable position de la main gauche au moyen de l'exemple suivant, que l'élève devra souvent mettre en pratique :

Géminiani enseigne la véritable position de la main gauche.



« Que votre main, dit-il, demeure ainsi quelque temps, les doigts bien appuyés sur les quatre cordes, ensuite levez les doigts tous à la fois, à la hauteur de huit ou dix lignes, en les tenant toujours arrondis et prêts à frapper les mêmes notes, tenez le pouce toujours élevé, sans qu'il touche les cordes, et votre main ainsi placée aura atteint sa véritable position. »

A l'article VII de sa méthode, il traite des *signes accentuels pour l'expression et les agréments*, mais sans donner les principes du maniement de l'archet. L'expression que Géminiani avait tâché d'enrichir n'était pas encore très-développée par suite de l'imperfection de l'archet.

Historique de l'archet.

« L'archet, dit Fétis, cette baguette magique, à l'aide de laquelle le grand artiste nous émeut le cœur et l'ima-

gination, ce talisman qui nous transporte hors du monde réel et nous fait éprouver les plus ineffables jouissances de l'idéal ; l'archet, comme toutes les créations de l'homme, a commencé par de timides essais ; ses premiers éléments ont été de légers bambous, de flexibles roseaux courbés en arc et tendus par une mèche de crins grossièrement attachés aux deux extrémités. Des milliers d'années peut-être s'écoulèrent avant qu'on songeât à perfectionner cette construction primitive. » (1)

Au seizième siècle, l'archet commença à se perfectionner; c'est alors qu'on voit la baguette, tantôt ronde, tantôt coupée à cinq pans, s'amincir en approchant de la tête, et cette même tête s'allonger démesurément. Dans le siècle suivant, l'art de jouer des instruments à archet se perfectionne ; on reconnaît la nécessité de modifier les degrés de tension du crin en raison de la musique qui

(1) Les premières modifications importantes de l'archet paraissent appartenir à l'Arabie ; car on le voit représenté avec une hausse fixe parmi les ornements d'un recueil de poésies, dont le manuscrit, exécuté au temps des premiers califes, a appartenu à Langlès, conservateur des manuscrits orientaux de la Bibliothèque Nationale de Paris, au commencement de ce siècle, et a passé, après sa mort, dans la Bibliothèque impériale de Vienne. Fétis possédait un archet de ce genre, fait à Bagdad, en bois de cerisier, avec une tête où la mèche est retenue, et avec une hausse fixée dans une entaille à queue d'aronde de la baguette.

Une figure d'instrument à archet tirée d'un manuscrit du neuvième siècle, par l'abbé Gerbert, fait voir une disposition inverse de l'archet ; car c'est la tête qui a une élévation considérable, d'où part la mèche de crins, laquelle vient, en s'abaissant, s'attacher à la baguette même sous la main de l'exécutant. Des archets du même genre, et grossièrement exécutés, se voient dans quelques monuments du onzième siècle; mais au siècle suivant, et surtout dans le treizième, des améliorations considérables y sont introduites : on voit à cette époque, dans les figures de quelques manuscrits et de certains monuments d'architecture, des archets dont la hausse est à la hauteur de la tête, et qui sont presque droits. Les archets des *rebecs* sont des arcs façonnés avec peu de soin ; leur construction peut faire juger du peu d'habileté des ménétriers qui en faisaient usage.

doit être exécutée, et l'on satisfait ce besoin par l'invention de la crémaillère, bande de métal posée sur la partie de la baguette où se fixe la hausse et divisée en un certain nombre de dents. Une bride mobile, en fil de fer ou en laiton, attachée à la hausse, servait à l'accrochement de celle-ci à l'un des degrés de la crémaillère, ou plus haut ou plus bas, suivant la tension que l'exécutant voulait donner aux crins.

A cette époque, la tête était toujours très-allongée et terminée en pointe qui se recourbait un peu en arrière. La baguette était toujours plus ou moins bombée. Tel était l'archet de Corelli et celui de Vivaldi. Ces deux maîtres, qui vivaient au commencement du dix-huitième siècle, n'avaient pas encore reconnu la nécessité de rendre la baguette flexible, parce qu'ils n'avaient point imaginé de colorer la musique par des nuances variées : ils ne connaissaient qu'une sorte d'effet de convention, lequel consistait à répéter une phrase *piano,* après qu'on l'avait fait entendre *forte.*

Chose remarquable, la construction des instruments à archet était parvenue au plus haut point de perfection, tandis que l'archet était encore relativement à l'état rudimentaire (1).

Fondateur de l'école piémontaise du violon.

Somis Laurent, autre élève de Corelli, était né dans le Piémont vers la fin du dix-septième siècle, et avait visité dans sa jeunesse Rome et Venise, pour entendre les virtuoses de cette époque. Corelli lui fit étudier ses sonates, et d'abord Somis s'attacha à son style ; mais lorsqu'il entendit Vivaldi, il se modifia d'après sa manière et l'imita dans ses compositions. Somis fut le *fondateur de l'école piémontaise du violon* qui exerça une très-grande influence sur l'art de jouer de cet instrument.

(1) Fétis, *Stradivarius*, etc.

« Somis, maître de Pugnani (1), parut sur les rangs ; il étala le majestueux du plus beau coup d'archet de l'Europe, il franchit la borne où l'on se brise, surmonta l'écueil où l'on échoue, en un mot vint à bout du grand œuvre sur le violon, la *tenue d'une ronde*. Un seul tiré d'archet dura..... que le souvenir en fait perdre haleine quand on y pense (2). »

Baptiste Anet, plus connu simplement sous le nom de Baptiste, qui avait aussi reçu des leçons de Corelli, arriva à Paris vers 1700, et y passa pour un prodige, ce qui n'était pas étonnant à une époque où, suivant l'opinion de Lully, *les meilleurs violons de l'Opéra et de la musique du roi n'étaient pas capables de jouer leur partie sans l'avoir étudiée*. Assez médiocre musicien, Baptiste ne forma pas d'autre élève que *Sénaillé*, en sorte qu'il ne fit que peu de chose pour la formation d'une école française de violonistes. D'ailleurs, il ne vécut pas à Paris plus de cinq ans. Une position qui lui fut offerte en Pologne, le décida à se fixer dans ce pays.

Jean-Baptiste Sénaillé eut de l'influence sur les premiers développements de *l'Ecole française du violon*. Né à Paris le 23 novembre 1687, il eut d'abord des leçons de *Queversin*, un des 24 violons de la grande bande du roi, puis devint élève de Baptiste Anet. Le grand renom des violonistes italiens de cette époque le décida ensuite à se rendre à Modène pour y prendre des leçons d'*Antoine Vitali*. Son talent fit une vive sensation dans cette ville, et la grande duchesse l'attacha au service de la cour. De retour à Paris en 1719, il y fit quelques bons élèves au nombre desquels fut *Guignon* et peut-être *Guillemain*.

(1) Voir chap. X.

(2) Hubert Leblanc, *Défense de la basse de viole contre les entreprises du violon*.

Dernier roi des violons.

Guignon est le dernier musicien qui a porté le titre vain et ridicule de *Roi des violons*. *La Borde* accorde beaucoup d'éloges à la qualité des sons que cet artiste tirait du violon, et à la légèreté de son archet. Il eut pour élève le Dauphin, père de Louis XVI.

Guillemain (né à Paris le 15 novembre 1705) se distinguait surtout par la dextérité de sa main gauche qui lui permettait de doigter des passages dont la difficulté rebutait ses contemporains. C'est sans doute à ces difficultés, multipliées dans ses ouvrages, qu'il faut attribuer le défaut de succès de ceux-ci : fort peu de violonistes de cette époque étaient en état de les exécuter.

VII.

TARTINI,

Fondateur d'une école à Padoue (1728).

Nous arrivons ici à une nouvelle phase de l'école du violon. L'expression mélodique va modifier et enrichir le jeu des virtuoses à qui Joseph Tartini révèlera la puissance magique de l'archet dont ses illustres prédécesseurs n'avaient pu pénétrer les secrets.

Né à Pirano, en Istrie, le 12 avril 1692, Joseph Tartini eut une jeunesse agitée ; mais ayant eu l'occasion d'entendre le célèbre violoniste Veracini, qui se trouvait à Venise en même temps que lui, sa vocation se révéla. Il se retira à Ancône pour y travailler en liberté, et dans sa solitude il fit de constantes observations qui le conduisirent aux principes fondamentaux du maniement de

l'archet, principes qui, depuis lors, ont servi de base à toutes les écoles de violonistes d'Italie et de France.

Principes du maniement de l'archet.

Plus varié dans son style que Corelli et Vivaldi, Tartini fit (vers 1714) d'heureuses améliorations dans l'archet, cet agent duquel dépend la production des sons. Il en fit tailler de moins lourds dans des bois plus légers que ceux dont on avait fait usage jusqu'à lui ; il redressa la baguette, au lieu de la tenir bombée, fit raccourcir la tête et fit faire des cannelures à la partie de la baguette qui est dans la main, afin d'empêcher qu'elle ne tournât entre les doigts.

Découverte du troisième son.

Ce fut alors aussi qu'il fit la découverte du phénomène du *troisième son*, ainsi appelé parce que des tierces parfaitement justes exécutées sur le violon, font entendre un son grave à la tierce inférieure de la note la plus basse des deux qui forme avec elles un accord parfait. « *Si vous » n'entendez pas la basse*, disait-il à ses élèves, *vos » tierces ou vos sixtes sont imparfaites pour la justesse.* » C'est ce phénomène qu'il prit plus tard pour base d'un nouveau système d'harmonie.

En 1721, Tartini fut nommé violon solo et chef d'orchestre de la chapelle de Saint-Antoine de Padoue. Cette chapelle était alors composée de 16 chanteurs et 24 instrumentistes : elle passait pour une des meilleures de l'Italie. En 1728, il avait établi à Padoue une école de violon qui devint célèbre dans toute l'Europe, et d'où sortirent une multitude de violonistes distingués, parmi lesquels on cite : NARDINI, PASQUALINO-BINI, ALBERGHI ou ALBERGATI, Dominique FERRARI, qui passe pour avoir été l'inventeur des *sons harmoniques*, MANFREDI qui fut lié d'une étroite amitié avec BOCCHERINI, le créateur du trio, du quatuor et du quintetti, CARMINATI, CAPPUZZI, Mme de SIRMIN, et les violonistes français, PAGIN, TRÉMAIS, PETIT et LAHOUSSAYE.

L'inventeur des sons harmoniques.

Depuis 1722 jusqu'à sa mort, c'est-à-dire dans l'espace de quarante-huit ans, il conserva sa place de premier violon à l'église Saint-Antoine de Padoue ; mais dans les dernières années, il n'en remplissait plus les fonctions. Cette place ne lui rapportait que quatre cents ducats (environ 1,600 fr.), mais il n'était obligé de jouer qu'à quelques grandes fêtes chaque année. On assure cependant qu'il allait tous les dimanches à la cathédrale de Padoue jouer sa sonate dite *l'Imperator* (1).

Tartini n'a pas moins contribué au perfectionnement de l'art de jouer du violon par ses compositions pour cet instrument, que par les élèves qu'il a formés. Son style est en général élevé, ses idées ont de la variété, et son harmonie a de la pureté sans sécheresse. Le nombre de ses concertos publiés ou manuscrits, s'élève à près de cent cinquante. En voici l'analyse donnée par Ginguené : « On sait que ce grand homme fit une double révolution » dans la composition musicale et dans l'art du violon. » Des chants nobles et expressifs, des traits savants mais » naturels et dessinés sur une harmonie mélodieuse, des » motifs suivis avec un art infini, sans l'air de l'esclavage » et du pédantisme, que Corelli lui-même, plus occupé » du contre-point que du chant, n'avait pas toujours » évité ; rien de négligé, rien d'affecté, rien de bas ; des » chants auxquels il est impossible de ne pas attacher un » sens, et où l'on s'aperçoit à peine que la parole manque : » tel est le caractère des concertos de Tartini. » (Voyez l'encyclopédie, art. concertos.)

Célèbre sonate du Diable.

Il y a aussi de lui environ cinquante sonates au nombre desquelles est la fameuse *Sonate du Diable*. Cette sonate

(1) Woldemar a publié cet adagio : *Prière à saint Antoine de Padoue*, dans son op. 40 : quatre grands solos ou études pour le violon, etc. Voir chap. XV.

est très-connue depuis que J.-B. Cartier l'a fait graver dans son recueil précieux de la *Division des Ecoles* (1). Il la tenait de Baillot, qui l'avait obtenue, sans doute, à Rome, de son maître Pollani, un des bons élèves de Tartini. L'astronome Lalande tenait de Tartini lui-même l'anecdote de l'origine de cette sonate, et l'a rapportée en ces termes dans la relation de son voyage en Italie (t. IX, page 55) : « Une nuit, en 1713, me dit-il, je rêvais que » j'avais fait un pacte, et que le diable était à mon service ; » tout me réussissait à souhait ; mes volontés étaient tou- » jours prévenues, et mes désirs toujours surpassés par » les services de mon nouveau domestique. J'imaginai de » lui donner mon violon pour voir s'il parviendrait à me » jouer de beaux airs : mais quel fut mon étonnement, » lorsque j'entendis une sonate si singulière et si belle, » exécutée avec tant de supériorité et d'intelligence, que » je n'avais même rien conçu qui pût entrer en parallèle ! » J'éprouvais tant de surprise, de ravissement, de plaisir, » que j'en perdais la respiration : je fus réveillé par cette » violente sensation ; je pris à l'instant mon violon, espé- » rant de retrouver une partie de ce que je venais d'en- » tendre ; mais ce fut en vain : la pièce que je composai » alors est à la vérité la meilleure que j'aie jamais faite, et » je l'appelle encore *La Sonate du Diable* ; mais elle est » si fort au-dessous de ce qui m'avait frappé, que j'eusse » brisé mon violon et abandonné pour toujours la musique, » si j'eusse été en état de m'en passer. » Cette anecdote a fourni à Panseron le sujet d'une pièce de chant avec violon obligé, intitulée : *Le Songe de Tartini*, qui a eu beaucoup de succès.

(1) On la trouve dans *Les Classiques du Violoniste*, de M. Alard, Paris, Gérard. — M. Vieuxtemps, le célèbre violoniste belge, a écrit une cadence pour cette sonate. Son élève, M. Viewniaski, l'a exécutée plusieurs fois, à Paris, avec un accompagnement de quatuor.

Tartini, à la demande de son élève, Mlle Lombardini, connue plus tard sous le nom de Mme de Sirmen, lui écrivit une lettre concernant les principes de l'art de jouer du violon, qui a été publiée quelques mois après sa mort dans l'*Europa litteraria* (année 1770, tome V, part. 11, page 74 et suiv.), sous ce titre : *Lettera alla signora Maddalena Lombardini, inserviente ad una importante lezione per i suonatori di violino.*

Voici la traduction de cette lettre d'après Fayolle (1).

LETTRE DE TARTINI

Traduite de l'italien

ET ADRESSÉE A MADAME MADDALENA LOMBARDINI,

servant de leçon importante à ceux qui jouent du violon.

« A Padoue, 5 mars 1760.

» Madame,

» Grâce au Ciel, je suis enfin débarrassé des occupations » sérieuses qui m'ont empêché jusqu'ici de vous tenir ma » promesse ; cela me tenait fort à cœur, et j'étais déses- » péré de n'en pouvoir trouver le moment. Je commence » donc, et si, dans ce que je vais vous exposer, il y a » quelque chose que vous n'entendiez pas, écrivez-le moi, » interrogez-moi sur tout ce qui pourra vous arrêter.

» En général, le principal objet de votre étude, et ce » que vous devez le plus exercer, c'est l'archet, dont il » faut que vous vous rendiez absolument maîtresse, soit » pour le goût, soit pour l'exécution. Attachez-vous » d'abord à poser l'archet sur la corde avec tant de légè-

(1) Notices sur Corelli, Tartini, Gaviniés, Pugnani et Viotti, par Fr. Fayolle. Paris, 1810.

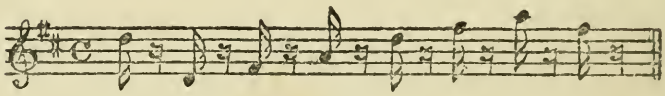
» reté, que le commencement du son que vous tirez soit
» comme un souffle, et que la corde ne paraisse pas
» ébranlée : cela consiste dans la légèreté du pouce, et à
» continuer tout de suite le coup d'archet en renforçant
» autant qu'on veut ; car, quand on a commencé à l'ap-
» puyer légèrement, on n'a plus à craindre de sons aigres
» ni durs. Assurez-vous de cette manière d'appuyer l'ar-
» chet dans toutes les situations, soit que vous le preniez
» au milieu ou aux extrémités, et dans les *tirés* comme
» dans les *poussés*.

» Pour ne s'y prendre qu'une fois, commencez ces sons
» filés sur une corde à vide, la seconde par exemple, qui
» est l'*Amila* ; commencez très-doux, et que votre son
» augmente peu à peu, jusqu'à ce qu'il soit très-fort.
» Faites cet exercice également en tirant comme en pous-
» sant. Employez à cette étude au moins une heure par
» jour, mais pas de suite, un peu le matin, un peu le soir ;
» et souvenez-vous bien que c'est là l'étude la plus im-
» portante et la plus difficile de toutes ! Quand vous serez
» rompue à cette manière, vous ferez très-aisément les
» sons filés qui commencent très-doux, deviennent très-
» forts, et reviennent très-doux dans le même coup d'ar-
» chet. Vous aurez alors avec certitude et facilité la meil-
» leure manière d'appuyer l'archet sur la corde, et vous
» ferez de votre archet tout ce que vous voudrez. Pour
» acquérir cette légèreté de pouce, d'où naît la rapidité
» de l'archet, il sera très-bon de jouer tous les jours quel-
» ques fugues de Corelli, toutes composées de doubles
» croches. Il y a trois de ces fugues, à violon seul, dans
» son cinquième œuvre : la première est dans sa première
» sonate en *dlaré*. Jouez-en un peu à la fois, de plus vite
» en plus vite, jusqu'à ce que vous en soyez venue à les
» exécuter avec la plus grande rapidité. Mais il faut vous
» avertir de deux choses : la première, de détacher l'archet,

» c'est-à-dire de perler si bien chaque note, qu'il paraisse
» y avoir un vide entre une note et l'autre.

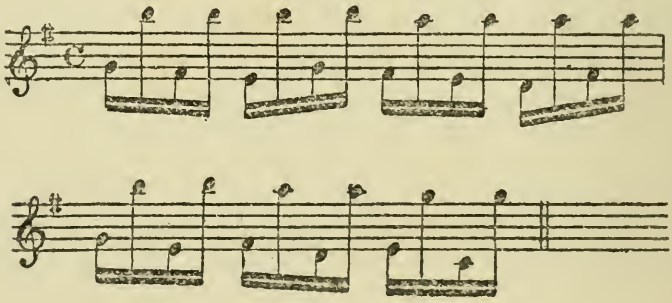
» Elles sont écrites ainsi :

» Jouez-les comme si elles l'étaient ainsi :



» De façon à ne vous servir d'abord que de la pointe de
» l'archet ; ensuite, quand vous serez sûre de les bien
» faire de cette manière, commencez à les faire avec cette
» partie de l'archet qui est entre la pointe et le milieu, et
» quand vous serez assurée de cette nouvelle situation de
» l'archet, étudiez alors de même à les faire du milieu,
» observant surtout dans chacun de ces exercices, de
» commencer les fugues tantôt en poussant, tantôt en
» tirant. Gardez-vous de vous habituer à les commencer
» toujours en poussant.

» Pour acquérir cette légèreté d'archet, il est très-bon
» de sauter sur une corde et d'exécuter des fugues de
» doubles croches, faites de cette manière :

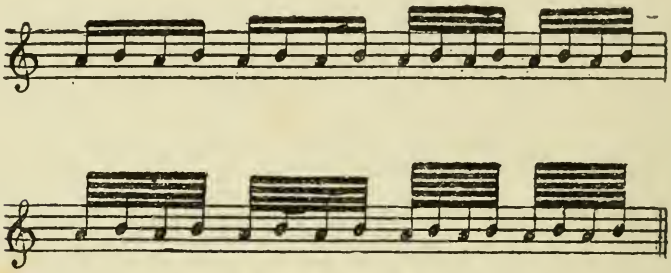


» Vous en pouvez faire ainsi à volonté tant qu'il vous » plaira, dans tous les tons, et cela est véritablement utile » et nécessaire.

» A l'égard de la main gauche et du manche, je n'ai » qu'une chose à vous recommander d'étudier, elle ren- » ferme toutes les autres ; la voici : prenez une partie de » violon quelconque, soit de premier, soit de second, soit » d'un *concerto*, d'une messe, d'un motet, tout est bon ; » posez la main non pas à sa place ordinaire, mais à la » demi-position du démanché, c'est-à-dire le premier doigt » sur le sol de la chanterelle, et tenant la main toujours » dans cette position, jouez toute votre partie sans jamais » changer la main de place, à moins que vous n'ayez à » toucher le *la* sur la quatrième, où le *ré* sur la chante- » relle ; mais remettez-vous tout de suite à votre demi- » position, et jamais à la position naturelle. Exercez-vous » à cela jusqu'à ce que vous soyez sûre de jouer ainsi tout » ce qu'on vous présentera (excepté des *solo*) à la pre- » mière vue. Ensuite la position entière : démanchez en » faisant le *la* du premier doigt sur la chanterelle, et » faites avec ce second démanché absolument la même » étude que vous avez faite avec le premier. Habituée » encore à celui-ci, passez au troisième en faisant le *si* » sur la chanterelle, et rendez-vous en maîtresse comme » des autres. Faites-en autant du quatrième, le premier » doigt sur l'*ut* de la chanterelle. Enfin, quand vous serez » familière avec cette échelle de démanchés, vous pour- » rez dire que vous possédez votre manche. Cette étude » est fort nécessaire, et je vous la recommande.

» Je passe à la troisième qui est celle des trilles. Il faut » les faire lents, modérés et rapides : c'est-à-dire, qu'ils » soient battus avec lenteur, ensuite plus rapidement, et » finir avec la rapidité la plus grande. On a grand besoin » de cette variété dans la pratique ; car il ne faut pas

» croire que les mêmes trilles qui conviennent à un mor-
» ceau lent, soient aussi propres à un morceau vif. Pour
» faire ces deux études en une fois et du même travail,
» commencez sur une corde à vide, soit la seconde ou la
» chanterelle, un coup d'archet soutenu comme un son
» filé, et commencez votre trille lent, et peu à peu, par
» degrés insensibles, conduisez-le à la plus grande viva-
» cité, comme dans l'exemple suivant :



» Au reste ne prenez pas à la rigueur cet exemple, où
» les doubles croches sont suivies de triples ; ce serait un
» saut et non pas une gradation ; mais imaginez plusieurs
» notes de valeur moyenne entre les doubles et les triples
» croches comme entre les autres. Faites cet exercice avec
» assiduité et avec attention, et faites-le absolument sur
» une corde à vide ; car quand vous le ferez bien ainsi,
» vous le ferez encore mieux du second et du troisième
» doigt, et même du quatrième, qui demande un exercice
» particulier, comme le plus petit de ses frères. Voilà tout
» ce que je vous propose d'étudier pour le présent ; mais
» c'est bien assez si vous y faites l'attention que cela
» mérite, etc.... »

On voit par cet écrit que Tartini s'est appliqué particulièrement à développer la puissance et la délicatesse de l'archet. C'est le meilleur traité qu'on possède sur cette

partie intéressante du mécanisme. Professeurs et élèves ne sauraient trop le méditer.

Son *Arte del' arco* (art de l'archet), variations sur une gavotte de Corelli, est rempli de détails qui prêtent encore plus à la variété d'expression qu'à la variété de l'archet à l'égard de ce que l'on entend aujourd'hui par effet. Mais il laisse tout à deviner à l'élève, attendu qu'aucun signe, aucun accent marqué ne vient l'aider à rendre non-seulement le sens, mais le plus souvent même, le matériel.

Tartini avait en outre composé pour ses élèves une sorte de traité pratique des ornements employés de son temps dans la musique de violon. La Houssaye, son élève, en apporta à Paris une copie, d'après laquelle Pietro Denis en a donné une traduction intitulée : *Traité des agréments de la musique, contenant l'origine de la petite note, sa valeur, la manière de la placer, toutes les différentes espèces de cadences, etc...*

Les *douze sonates* de Tartini sont toutes admirables par l'élévation du style. Elles furent publiées autrefois chez Leclère, à Paris, et chez La Cène, à Amsterdam. On les trouve difficilement maintenant.

M. Deldevez a inséré la sonate pastorale en *la*, avec accompagnement de piano dans la deuxième suite de ses *Œuvres choisies des Compositeurs célèbres*, Paris, Richault.

On trouve aussi chez l'éditeur Schott, à Paris, une *Collection de six sonates* de Tartini, auxquelles il faut joindre les *Variations sur une gavotte de Corelli* et la sonate connue sous le nom de *Trille du Diable*, avec coups d'archet, nuances, doigter et accompagnement de piano, par M. Léonard, professeur au conservatoire de Bruxelles.

Le même professeur nous a donné six fugues tirées des sonates de Tartini, dans son recueil intitulé : *l'Ancienne*

Ecole italienne du Violon (étude spéciale de la double corde), sonates, fugues et morceaux divers de Corelli, Geminiani, Tartini et Nardini, avec accompagnement de piano, d'après la basse des auteurs, Paris, Richault.

Le violoniste Holmès a fait graver les 2e, 4e, 5e et 10e sonates de Tartini avec accompagnement de piano (Paris, au dépôt de Peters). La basse de cet accompagnement, en général bien écrite, n'est pas toujours conforme à celle que nous avons lue au Conservatoire dans l'édition d'Amsterdam.

Le *largo* de la 5e sonate en *mi mineur* est un *lamentoso* de l'expression la plus touchante.

La 10e sonate, en *sol mineur*, est intitulée : *La Didone abandonnata*, elle se compose d'un premier morceau affectueux, triste et plaintif ; d'un *presto* plein d'agitation et de désespoir, et d'un *allegro moderato* où la simplicité succède à la passion comme le calme à la tempête, tout en conservant une empreinte de tristesse et en exprimant des sentiments de tendresse en même temps que des regrets. Cette sonate est un chef-d'œuvre rare d'expression et de sensibilité.

La bibliothèque du Conservatoire de Paris possède en manuscrits, une grande partie des œuvres de Tartini.

Tartini disait sérieusement que la colophane était la moitié du talent, et comme il le croyait un peu, il la faisait lui-même. Voici son procédé : « Il s'agit de prendre une casserole de terre vernie ou d'argent, on y met autant d'eau que de matière résineuse, on place le tout sur un feu ardent, on écume avec une cuiller tout ce qui est rejeté en haut par l'ébullition. Quand il n'y a plus d'écume sur la surface de l'eau, on laisse réduire le résidu, puis on le verse dans des boîtes préparées ou dans une coquille d'œuf que l'on écaille à mesure qu'on veut s'en servir. »

Il est bon d'observer que la colophane doit avoir plus de

mordant pour les archets de contre-basse et de violoncelle que pour ceux de quinte et de violon. Il suffit, pour produire cet effet, d'y ajouter un peu de cire vierge.

Élèves de Tartini.

Pierre NARDINI, né à Fibiana en 1722, travailla le violon sous la direction de Tartini. Cet artiste ne brillait point par des prodiges de mécanisme dans l'exécution des difficultés ; inférieur sous ce rapport à Locatelli, son prédécesseur, il eut en compensation un son d'une admirable pureté, dont l'analogie avec la voix humaine était remarquable, et dans l'*adagio*, qui était alors le cachet du virtuose, il fit toujours admirer son expression pénétrante. Le style de ses compositions manque un peu d'élévation, mais on y trouve de la suavité dans les mélodies et une certaine naïveté pleine de charmes. Il néglige la difficulté, mais il la crée sans le vouloir, parce qu'il est dans la nature du grand maître de ne rien faire de facile. Toute sa musique est asservie à l'art de l'archet, qu'il possédait dans la dernière perfection. Voilà pourquoi ses sonates ne font plus le même effet, si elles ne sont exécutées suivant son école. D'ailleurs, la multiplicité des accidents, des agréments, des passages chromatiques, des trilles, des accords, des arpèges, en rendant cette musique très-expressive et très-harmonieuse, la rend en même temps très-difficile.

Il n'a pas publié toutes ses productions; car le plus grand nombre de ses *concertos* est resté en manuscrit. Les œuvres qui ont été gravées et qui doivent particulièrement nous intéresser sont : 1° six *concertos* pour violon, op. 1, Amsterdam ; 2° six sonates pour violon et basse, op. 2, Berlin, 1765 ; Cartier a publié une nouvelle édition de ces sonates, Paris, Imbault ; 3° six solos pour violon, op. 5, *ibid* ; 4° six *quatuors* pour deux violons, alto et basse, Florence, 1782 ; 5° six *duos* pour deux violons, *ibid.*

M. Alard, dans sa collection des *Maîtres classiques du violon*, a donné la première sonate de violon de Nardini. L'*adagio* en si ♭ qui ouvre cette sonate est remarquable. Comme ses prédécesseurs, Nardini n'écrivait que le canevas de ses *adagios* (1) ; cependant il parut à Venise, en 1760, par conséquent avant l'édition de Berlin qui porte la date de 1765, une édition de la sonate publiée par M. Alard, avec les ornements tels que Nardini les exécutait. Des deux versions, la première paraît bien simple et la seconde bien surchargée. Le mieux est de faire un choix dans ces ornements.

Nardini mourut à Florence, le 7 mai 1793, à l'âge de soixante-et-onze ans.

Ses élèves furent : Pollani, qui devint le maître de Baillot, Campagnoli, Giulani et Campanelli.

Après avoir étudié le violon sous le grand Tartini, Dominique Ferrari se fixa à Crémone, vers 1748 et y travailla à se faire un style particulier. L'emploi fréquent des *sons harmoniques* et des *traits en octave* devint le caractère distinctif de son jeu, ce qui le fit considérer par ses contemporains comme l'inventeur de ce genre d'effets. Ferrari a écrit *six œuvres de sonates pour le violon avec accompagnement de basse,* qui ont été gravés à Paris et à Londres. Il mourut à Paris en 1780.

L'inventeur présumé des sons harmoniques et des traits en octave.

(1) La manière de *noter* des compositeurs de l'école de Corelli et de Tartini était, non-seulement simple, mais on peut dire nue dans les *adagios* qu'ils surchargeaient *d'ornements* lorsqu'ils les faisaient entendre.

VIII.

ÉCOLE ALLEMANDE.

PISENDEL, GRAÜN, KONIESECK, BENDA, STAMITZ, L. MOZART, SPOHR.

WALTHER qui avait illustré l'école allemande au XVIIe siècle, n'eût pas d'héritiers (1) de son talent au siècle suivant. Les deux écoles de violonistes allemands d'où sont sorties les autres eurent pour berceaux l'Italie et la Bohême.

En 1699, PISENDEL, enfant de chœur de la chapelle du margrave d'Anspach, où Corelli était premier violon, devint élève du grand maître. Ayant fait de rapides progrès sous cette habile direction, il fut engagé en 1702 comme violoniste de la chapelle. La persévérence de son travail intelligent lui valut bientôt un talent remarquable auquel il dût d'être attaché au service de la cour de Saxe en qualité de maître de concerts. Il ouvrit ensuite à Dresde une école de violon (2) où il transmit la tradition de son maître, mais en la modifiant par le style un peu maniéré qui avait alors beaucoup de vogue à la cour de Dresde.

Ouverture d'une école de violon à Dresde pour y enseigner les principes de Corelli.

C'est dans cette école que se forma le talent de Jean Théophile GRAÜN, frère du célèbre compositeur de ce nom, et maître de concerts de Frédéric le Grand, roi de

(1) En Allemagne du moins; car en Italie, *Locatelli*, élève de Corelli, *Lolli*, *Fiorillo* et surtout *Paganini* renouvelèrent ses excentricités.

(2) Pisendel a laissé pour le violon quelques concertos dont un avait été composé pour la dédicace de la nouvelle église catholique de la cour de Dresde.

Influence de Tartini.

Prusse. Cependant, *il adopta la manière de Tartini* dont il reçut les leçons pendant un séjour qu'il fit en Italie. Graün avait un talent solide ; comme Nardini, il jouait surtout admirablement l'*adagio* (1).

Konieseck, né à Prague, commence l'école de violon sortie de la Bohême. Il fut le maître de François Benda, et c'est là sa plus grande gloire.

Ecole de Benda.

François Benda, né à Altematha dans la Bohême, le 23 novembre 1709, fut un artiste éminent. Ses premières leçons lui furent données par un juif aveugle nommé Loebel ; mais son talent se forma sous la direction de Koniesech. Celui-ci légua à Benda son style brillant, mais un peu petit sous le rapport du son. Le violoncelliste Franciscello, de Vienne, et Graün ne furent pas sans influence sur le talent de Benda. Burney dit, dans son *Voyage musical*, que la manière de ce virtuose n'était celle d'aucun autre violoniste. Il n'avait copié ni Tartini, ni Somis, ni Veracini, mais il avait pris de chacun ce qui avait le plus d'analogie avec sa manière de sentir, et de tout cela il s'était fait un style particulier. Il excellait surtout à rendre *les traits à l'aigu* avec un son pur et moelleux, quoiqu'il les jouât dans un mouvement très-rapide. Ses élèves furent nombreux : ils répandirent en

(1) L'adagio est l'écueil des médiocrités. C'est là que l'artiste peut se livrer à toute sa sensibilité et à la profondeur de son expression. « Profondément ému dans l'*adagio*, il soutient avec lenteur et solennité les sons les plus touchants. Tantôt, il laisse errer sa pensée sous une harmonie grave et religieuse, tantôt il gémit dans une phrase plaintive et tendre et varie ses accents avec l'abandon de la douleur ; tantôt noble et majestueux, il s'élance avec fierté au-dessus de tout sentiment vulgaire et se livre à son inspiration. Le violon n'est plus alors un instrument, c'est une âme sonore. Parcourant l'espace, il va frapper l'oreille de l'auditeur le moins attentif et cherche au fond de son cœur la corde sensible qu'il fait vibrer. » (Baillot, *L'Art du Violon*.)

Allemagne ses traditions qui ont été connues jusqu'au commencement du dix-neuvième siècle, sous le nom d'Ecole de Benda. Les plus distingués d'entre eux ont été son frère JOSEPH, ses deux fils, KOERBITZ, BODINUS, PISCHER, VEICHTNER, RANAINGLY, RUST et MATTHEIS. Benda a laissé plus de *cent solos de violon. Onze* seulement ont été publiés ainsi que des *caprices* et des *études* pour le violon (œuvre posthume.)

Ecole de Manheim fondée par Stamitz

Jean-Charles STAMITZ (1719-1761), célèbre violoniste et compositeur naquit aussi en Bohême. Il reçut d'abord les leçons d'un moine de l'abbaye de Reichnau, nommé le P. Czernohorski, et fut ensuite livré à sa propre direction. Ce grand artiste, entré en 1745 au service de l'électeur palatin, devint le fondateur de la grande *Ecole de Manheim* d'où sont sortis la plupart des grands violonistes des derniers temps. Ses compositions, œuvres d'un génie tout à fait original, sont caractérisées par un brillant et une légèreté qu'on ne rencontre pas chez les musiciens allemands de son époque. Moins clair dans ses idées mélodiques que Tartini, il lui est supérieur par la force et la variété de l'harmonie dans ses concertos surtout, et c'est dans l'étude de ses symphonies que se formèrent le génie et le goût du grand Haydn. A ses grandes qualités comme compositeur, il joignait un remarquable talent d'exécution suffisamment prouvé par ses deux études formant des duos pour un seul violon (1). On compte au nombre de ses élèves ses deux fils CHARLES et ANTOINE, CANNABICH. R. KREUTZER (2), FOERSTER et plusieurs autres. Chrétien

(1) Les deux *Divertimento*, duos pour un seul violon, de Stamitz, sont insérés dans la collection de M. Alard : *Les maîtres classiques du violon*.

(2) Kreutzer ayant reçu les conseils de Gaviniès et de Viotti, nous avons classé ce violoniste dans *l'Ecole française*.

CANNABICH continua l'enseignement de son maître, et de son école sortirent Guillaume CRAMER (1), DANNER, Ignace FRAENZEL (2) et plusieurs autres, qui tous furent des artistes distingués, mais dans des genres différents. Ainsi Cramer et Danner eurent de la largeur dans le maniement de l'archet ; Fraenzel eut le jeu élégant, gracieux et le son un peu mince.

Importance de la méthode de violon publiée par L. Mozart.

Parmi les violonistes de l'école allemande, Léopold MOZART (1719-1787), second maître de chapelle de la cour de Salsbourg, se fit connaître surtout par la méthode de violon qu'il publia en 1756 et qui fut considérée comme le meilleur ouvrage de ce genre pendant cinquante ans. Cette méthode a pour titre : *Versuch einer grindlichen Violinschule* (Essai d'une méthode, école fondamentale de violon), Augsbourg, 1756, 35 feuilles in-4°, avec le portrait de l'auteur et 4 planches représentant les différentes positions de la tenue de l'archet et du violon. Cet ouvrage, composé suivant la doctrine de Tartini, renferme d'excellentes choses et sera toujours lu avec fruit par les violonistes qui voudront réfléchir sur leur art. Valentin Rœser a donné une traduction française du même ouvrage, sous le titre de : *Méthode raisonnée de violon*, par Léopold Mozart ; Paris, Beyer, 1770, in-folio.

La méthode de Mozart est divisée en trois parties précédées d'une introduction sur la manière de tenir le violon, de tenir et de conduire l'archet. A cette époque, tous les violonistes n'avaient pas encore adopté la tenue du violon

(1) Cramer de Manheim apporta à l'archet une modification importante. L'archet de Cramer était à peu près semblable à celui dont nous nous servons aujourd'hui, et qui nous vient de Viotti. Il fut adopté dans son temps par la majorité des artistes et des amateurs.

(2) Fraenzel eut pour élève *Gervais*, le premier maître de Rode (Voir chap. XII.).

telle qu'elle est en usage aujourd'hui. Plusieurs, au lieu de le poser sur la clavicule, le tenaient directement contre la poitrine, ainsi que nous pouvons le constater par ces premières lignes de l'introduction de la méthode :

« Il y a généralement deux manières de tenir le violon. La première est de poser le violon directement contre la poitrine, en abaissant un peu le côté de la chanterelle, afin que les coups d'archet portent plutôt en haut que de côté. Cette position est certainement très-agréable à la vue des auditeurs, surtout quand on tient le violon librement et sans avoir l'air gêné ; mais elle est un peu difficile pour le joueur parce que l'on n'a pas de soutien quand il faut démancher, à moins qu'on n'acquierre la facilité, par un exercice assidu, de le tenir avec aisance entre le pouce et le premier doigt. »

« La deuxième manière de tenir le violon est plus commode pour le joueur. On le pose sur la clavicule, de façon que le menton se trouve du côté de la quatrième corde (1) en abaissant un peu le côté de la chanterelle pour la même raison que l'on a dit ci-dessus. »

L'auteur donne ensuite quelques conseils sur la tenue et la conduite de l'archet et recommande particulièrement aux élèves de s'appliquer dès le début à tirer du son de l'instrument.

« On doit s'accoutumer aussi dès le commencement aux grands coups d'archet, et ne jamais jouer avec le poing ni avec de petits coups où l'on ne touche les cordes qu'à moitié. Il est vrai qu'un jeu rude écorche les oreilles dans le commencement, mais avec le temps et la patience, cette rudesse de son se perdra, et l'on acquerra et la force et la netteté du son en même temps. Au reste on se souviendra que le poignet doit contribuer le plus au ménagement du son. »

(1) On lit dans la méthode de Woldemar (Voyez ce nom, chap. XV) : « Il est indifférent de poser le menton sur la partie droite ou sur la gauche du violon puisque Tartini, Frantz (*sic*) et Cramer le plaçaient sur la droite, et que Locatelli, Jarnowick et Viotti le posent sur la gauche. Cette dernière manière est la plus générale. » « Si l'élève est un enfant, dit Baillot, ou s'il est d'une petite taille, il faut lui placer le violon en conséquence et lui faire tenir le menton du côté de la chanterelle, jusqu'à ce qu'il soit assez grand pour jouer sans peine en le plaçant du côté de la quatrième corde. »

La première partie de la méthode est consacrée aux différents coups d'archet. Au chapitre II, Mozart donne à l'élève des instructions pour tirer un beau son du violon.

« Pour parvenir à cette perfection, il faut avoir égard à trois choses essentielles : 1° Le violon doit être monté un peu fort, la raison en est, que les doigts se fortifient plutôt sur les grosses cordes que sur les fines, parce qu'ils font appuyer plus fort sur les premières que sur les secondes. Par la même raison, le coup d'archet devient aussi plus fort et plus ferme ; 2° L'on doit s'accoutumer à jouer toujours fort et gravement ; 3° En jouant fort, il faut tâcher en même temps de rendre les sons nets, à quoi la division de l'archet dans le faible et dans le fort contribue beaucoup. »

Suivent les différentes divisions de l'archet, après lesquelles il aborde les conditions indispensables pour acquérir la netteté du son.

« Pour jouer nettement, il faut avoir égard à l'accord du violon. S'il est accordé bas, il faut éloigner un peu l'archet du chevalet, et si au contraire il est accordé haut, on peut s'en rapprocher un peu plus. C'est principalement sur les troisième et quatrième cordes qu'il faut observer cet éloignement de l'archet. La raison en est toute simple. Les grosses cordes ne sont pas si aisées à émouvoir du bout où elles sont posées que les fines ; et si on veut le faire de force, elles rendent un son aigre. Cependant, je n'entends pas ici un grand éloignement, la différence est de très-peu de chose. Et comme tous les violons ne sont pas égaux, il faut chercher avec soin, sur chacun, l'endroit où l'on peut émouvoir les cordes aisément et avec la netteté telle que l'exécution chantante l'exige. »

La deuxième partie traite des *diverses positions*, de l'exécution de la *double corde* et des *arpèges*.

La troisième partie a rapport aux *agrémens* (sic) en musique, *coulés, port-de-voix*, etc. Le chapitre IV est consacré à des conseils judicieux sur la *lecture exacte des notes* et sur la bonne exécution en général. Dans ce chapitre, le

père de l'auteur (1) de *Don Juan* place le bon *joueur d'orchestre* au-dessus du *joueur de sonates et de concertos*.

« Un instrumentiste de talent, dit M. Meugy (2), qui travaillera longtemps un concerto, de manière à le savoir pour ainsi dire par cœur, pourra l'exécuter en public d'une manière satisfaisante. Il lui suffira pour cela, comme dans toute autre circonstance, d'avoir de la confiance, de l'aplomb et de se rendre assez maître de lui-même pour ne pas se laisser émotionner ni intimider. Mais il n'en est pas tout à fait de même pour la musique de chambre qui, dans chaque partie, se compose de phrases et de membres de phrases plus ou moins séparés par des repos, dont il est impossible de se charger la mémoire. Il faut donc pouvoir les lire facilement et promptement ; c'est là une condition absolument nécessaire. En second lieu, il faut avoir assez de mécanisme pour triompher des difficultés qui peuvent se présenter. Enfin il convient d'être assez musicien pour manier son jeu sans afféterie et sans s'écarter du caractère propre à chaque morceau. En un mot, il faut que l'exécutant soit à la fois bon lecteur, bon instrumentiste et surtout bon musicien.

(1) Mozart (Jean-Chrysostome-Wolfgang-Amédée), illustre compositeur surnommé le *Raphaël de la Musique*, naquit à Salzbourg, le 27 janvier 1756. L'auteur de *Don Juan*, de la *Flûte enchantée*, du *Requiem* et de tant d'autres œuvres immortelles, cultiva dès son jeune âge l'étude du violon; mais c'est surtout comme claveciniste et organiste que Wolfgang se fit remarquer. Mozart a laissé cinq concertos de violon avec orchestre, dont un en *mi b.* tonalité rejetée par les violonistes dans la composition des concertos. Malgré cette dérogation aux habitudes consacrées, les traits écrits par Mozart sont brillants et parfaitement doigtés. Les concertos de Mozart ont été publiés chez André, à Offenbach. Voir pour la musique classique de Mozart, l'*Ecole de l'accompagnement* et l'*Etude sur le quatuor*, de M. Sauzay (Paris, Firmin Didot.)

(2) *La Poésie de la Musique, son expression, ses accents*, etc. (Paris, Hachette), excellent ouvrage sur l'esthétique de la musique de chambre.

Ce sont là trois conditions essentielles qu'il est malheureusement rare de trouver réunies. Les uns comprennent bien la musique sans avoir les moyens de l'exprimer, d'autres, au contraire, ont une certaine habileté de doigts et d'archet, mais lisent difficilement ou ne saisissent pas la pensée des auteurs. Toutes choses égales, d'ailleurs, les plus grands artistes seront toujours ceux qui auront poussé le plus loin l'étude du mécanisme et disposeront de plus de moyens matériels pour faire ressortir les beautés musicales avec tous leurs accents. »

Quels seront les plus grands artistes?

Woldemar (1) a donné une deuxième édition de la traduction de Rœser; elle est intitulée : *Méthode raisonnée pour apprendre à jouer du violon*, par L. Mozart ; nouvelle édition enrichie des chefs-d'œuvre de Corelli, Tartini, Géminiani, Locatelli, etc.; Paris, Pleyel, 1801, in-folio.

Elève de Danner, Jean-Frédéric Eck, né à Manheim en 1766, devint aussi un brillant violoniste de l'école fondée par Stamitz. Un beau son, une intonation juste et beaucoup de légèreté, telles étaient les qualités de son talent.

École fondée par Spohr.

Spohr (1784-1859), son élève, a fondé en Allemagne une école de violon plus large, plus vigoureuse que celle de ses prédécesseurs sous les rapports de la sonorité et du mécanisme de l'archet. Spohr fut, à certains égards, le continuateur de son professeur Eck, mais il alla beaucoup plus loin que lui. Il a formé un grand nombre d'élèves, qui tous ont été ou sont encore des artistes distingués. Sa manière était large et vigoureuse, il avait une justesse satisfaisante, même dans les plus grandes difficultés ; mais il laissait désirer plus de charme et de grâce. Spohr a exposé les principes de son école dans un bon ouvrage dont la traduction a pour titre : *Ecole ou Méthode* pour le

Méthode de violon de Spohr.

(1) Voyez ce nom chap. XIV.

violon à l'aide du teneur (1) de violon, traduite de l'allemand par M. Heller, dédiée au conservatoire de musique de Rome, par Louis Spohr, maître de chapelle (Paris, Richault).

Cette méthode est divisée en trois parties.

Pour rendre les premières leçons moins pénibles à l'élève, Spohr mêle les éléments de la musique à l'exécution, au lieu de les séparer comme cela devrait toujours se faire (*Voir* la note de la page 100). Ainsi, dès les premières pages, il lui met le violon en main, mais en disant : « Celui qui étudiera cet instrument devra s'exercer au moins deux heures par jour. »

A quel âge on peut étudier le violon.

« On devra faire commencer cet instrument dès l'âge de sept à huit ans, il ne faut pas différer au-delà de l'époque de la puberté, parce qu'alors les jointures ont moins de souplesse, les doigts et les bras moins de flexibilité.

« Il est toujours avantageux pour l'élève de commencer sur un bon et vieil instrument : par ce moyen, on lui facilite la justesse d'intonation et la pureté du jeu. »

« L'élève doit recevoir une leçon tous les jours pendant les premiers mois, pour la position du corps, la tenue de l'instrument, la conduite de l'archet, enfin tout ce qui compose le mécanisme de cet art. Il devra aussi étudier entre chaque leçon pour vaincre les premières difficultés qui le rebutent quelquefois ; ses parents devront l'y encourager de tout leur pouvoir.

Audition des concerts aidant aux progrès de l'élève.

« Pour favoriser ses progrès, il saisira l'occasion des concerts où il entendra de bonne musique. »

La première partie de la méthode de Spohr traite de la construction des diverses parties du violon et de l'archet.

Dans la deuxième partie, l'auteur aborde les premiers éléments de la musique, enseigne la tenue du violon et de

(1) Spohr appelle ainsi la mentonnière destinée à favoriser la tenue du violon qui glisse facilement sous le menton dans les *démanchés*. Les violonistes Bériot, Sivori et Léonard ont adopté chacun une mentonnière différente.

l'archet, le mécanisme de la main gauche, les positions, les sons harmoniques, les divers coups d'archet; on y trouve des exercices pour la double corde, les accords et les arpèges et d'excellentes indications sur les ornements et les diverses notes d'agrément. On trouve dans le même chapitre la véritable manière de faire le *pizzicato* dont aucun violoniste n'avait encore prescrit les règles, bien qu'il fût souvent employé :

Règles concernan l'emploi du pizzicato.

« Si le pizzicato est court, on ne dérange pas le violon de dessous le menton, l'on pince les cordes avec l'index de la main droite.

« Mais si le pizzicato est long, on tient le violon dans la position d'une guitare, et l'on pince les cordes avec le pouce ; cette manière est préférable, attendu que les cordes pincées avec le pouce donnent une sonorité plus pure et plus mélodieuse, que celles qui sont pincées par l'index. »

Enfin la troisième partie regarde l'exécution en général, soit des concertos, soit du quatuor, soit de la musique d'orchestre et d'accompagnement : « à l'orchestre, le premier mérite qu'on puisse avoir, dit Spohr, c'est d'être ponctuellement soumis à l'ensemble, et renoncer à toute particularité d'exécution. »

Qualités du musicien d'orchestre.

Spohr a laissé *neuf concertos de violon*, *des duos*, etc. tous publiés à Berlin, chez Péters.

IX.

ÉCOLE FRANÇAISE.

J.-M. LECLAIR, ÉLÈVE DE SOMIS; B. ANET, SÉNAILLÉ, GUIGNON, GUILLEMAIN.

Un élève de Somis, Jean-Marie Leclair, devait apporter n France les traditions de Corelli et y *poser les bases 'une école de violon*. Leclair naquit à Lyon en 1697. Le iolon ne lui avait servi d'abord que pour la danse : car ans sa jeunesse il avait débuté comme danseur au théâtre e Rouen; mais ayant été appelé à Turin, en qualité de naître de ballets, Somis le prit en affection, après avoir ntendu quelques airs de danse de sa façon, et lui donna es leçons de violon, qui lui firent faire de rapides progrès. Après deux années d'études, Somis déclara qu'il n'avait lus rien à lui apprendre : mais Leclair continua à se vrer lui-même à des exercices particuliers pour se faire ne manière personnelle. Arrivé à Paris en 1729, il entra ans la même année à l'orchestre de l'Opéra aux appoinements de 450 livres. En 1735, ils furent augmentés de 0 francs. Un si faible traitement, pour un homme dont la upériorité sur tous les violonistes français de ce temps tait incontestable, peut causer quelque étonnement et, ce ui peut paraître plus bizarre encore, c'est qu'un tel rtiste ait été mis au dernier rang parmi les ripiénistes u'on appelait alors le *grand chœur*, comme le prouvent es documents authentiques de la direction de l'Opéra. Ce rand chœur ne jouait que dans les ouvertures, chœurs et

airs de danse; l'accompagnement du chant se faisait par *le petit chœur* où, à l'exception de Monteclair (1), il n'y avait que des hommes d'un mérite très-inférieur à celui de Leclair, tels que Favre, les deux Baudry et les deux Francœur. Mais à cette époque, et longtemps après encore, les meilleurs emplois et les meilleurs appointements étaient donnés à l'ancienneté plutôt qu'à l'habileté, dans l'orchestre de l'Opéra. Leclair profita de son arrivée à Paris pour étudier la composition, sous la direction de Chéron qui, depuis lors, fut d'abord accompagnateur au clavecin puis chef d'orchestre de l'Opéra. En 1731, Leclair entra dans la musique du roi : mais une discussion qu'il eu ensuite avec Guignon, pour la place de chef des seconds violons de cette musique, lui fit solliciter son congé. Vers le même temps, il se retira aussi de l'Opéra, et c'est alors qu'il amassa une fortune modeste par ses leçons et par la vente de ses compositions, qu'il faisait graver par sa femme.

Influence de Locatelli sur la manière de Leclair

Leclair était un véritable artiste de cœur ; on en a la preuve par le voyage qu'il fit en Hollande pour entendre Locatelli, quoiqu'il ne fût déjà plus jeune. Les nouveautés que lui fit connaître le violoniste italien ne furent pas sans influence sur son goût : on en remarque des traces dans l'œuvre posthume de ses sonates, publié par sa femme. Ce fut peu de temps après son retour de Hollande que Leclair, rentrant chez lui à 11 heures du soir, fut assassiné près de sa porte, le 22 octobre 1764 ; l'auteur de ce crime n'a jamais été découvert. Cet artiste exerça dans son temps la plus heureuse influence sur les progrès de l'école fran-

Influence de Leclair sur les progrès de l'école française.

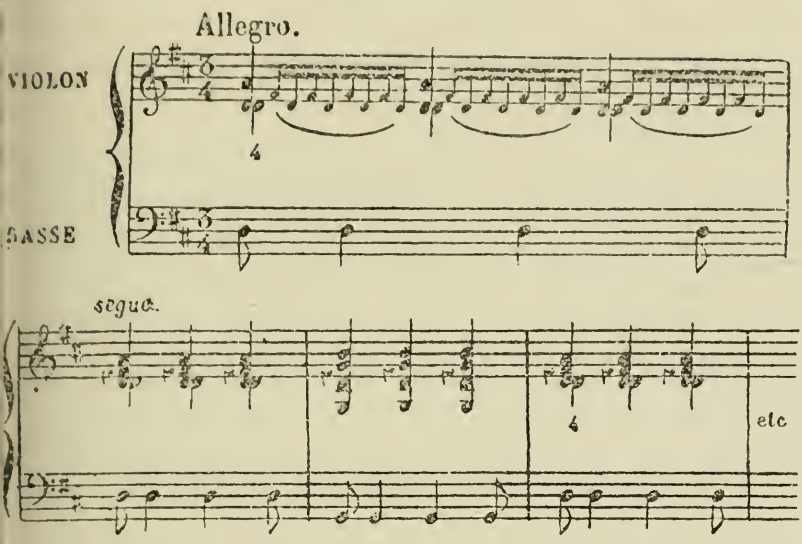
(1) Monteclair publia la première méthode de violon en français en 1712. On voit dans cette méthode que la limite du violon était alors fixée à l'*ut* au-dessus de la portée, et les plus timides arpèges sont considérés comme de réelles difficultés.

aise du violon : il fut un des premiers qui y mirent en ogue la double corde, dont il se servait avec un rare alent ; son second livre de sonates est remarquable par 'emploi qu'il y a fait de ce genre de difficulté.

Emploi de la double corde.

La sixième sonate offre le premier exemple du *tremolo* le la main gauche (1). En voici les premières mesures :

Tremolo de la main gauche.



« Pour que, dit Leclair, le trait du commencement de

(1) La cadence en doubles cordes a donné naissance à cette combinaison très-riche en harmonie et qui produit un grand effet. Le *tremolo de la main gauche*, par son application, fait entendre le chant ainsi que son accompagnement. Cet effet exige une grande régularité dans les battements et le chant doit être très-soutenu. (D. Alard. — *Ecole du violon.* — Paris, Schonenberger.) *Voir* pour ce genre d'effet : la 34e étude, page 114 dans l'*Ecole du violon*, de M. Alard ; l'étude en *mi b* de Bériot, dans sa *Méthode de violon*, page 145.

Mendelsshonn, dans l'andante de son beau concerto de violon, s'est servi avec bonheur de ce genre de *tremolo*, sans rien sacrifier de l'idée musicale.

M. Prume, dans l'andante de son *Concerto héroïque* (Paris, Schott), et M. Vieuxtemps, dans l'introduction de sa fantaisie *La Chasse*, pour violon seul (Paris, Brandus), ont fait une belle application de cette *harmonie à trois parties*.

Citons enfin la belle transcription de M. Sivori : l'*Eloge des armes*, mélodie de Schubert (Paris, Schott.)

cette sonate face son effet, il faut à chaque accord fai entendre la notte d'en haut la première, et tenir les tro cordes sous l'archet, les petites nottes indiquent un espè de tremblement continuel qui doit sortir de l'accord et battre le plus vite et le plus fort qui se pourra, la peti marque < signifie les deux sons qu'il faut battre l'u contre l'autre. — *Six solos for violin with a bass for t harpsicord or violoncello compos'd by* M. Declair, op. 2 London, I. Walsk. »

Les sonates de Leclair renferment de grandes beautés celles du troisième livre particulièrement sont admirable Il venait d'être nommé violon ordinaire de la musique d la chapelle et de la chambre du roi ; pour témoigner Louis XV sa reconnaissance, il lui fit hommage de c œuvre qui renferme 12 sonates (à violon seul et la bas continue).

Ses *six sonates à deux violons* méritent aussi d'êt mentionnées.

Un autre élève de Corelli, Baptiste Anet, transmit l traditions de son maître à un français, Jean-Baptis Sénaillé qui, avec Leclair, aida aux premiers développ ments de l'école française (1). Guignon (2) et Guillemain (sont comptés au nombre de ses meilleurs élèves. On a d Sénaillé *cinq œuvres de sonates* écrites dans le style d l'œuvre V de Corelli.

(1) Voir chap. V.

(2) Guignon fut le dernier roi des violons.

(3) Guillemain avait une main prodigieuse qui lui permettait d doigter des passages dont la difficulté rebutait ses contemporain C'est à ces difficultés, multipliées dans ses sonates, qu'il faut attr buer le peu de succès de celles-ci. — On trouve une sonate de violoniste, dans la collection de M. D. Alard : *Les Maîtres classiqu du violon.*

X.

AUTRES ÉLÈVES DE SOMIS

CHABRAN, GIARDINI, PUGNANI.

L'école piémontaise, fondée par Somis, fut la plus féconde en virtuoses qui, par leur mérite réel, contribuèrent beaucoup aux progrès de l'art du violon. Outre Leclair, Somis avait formé son neveu SCHABRAN ou CHABRAN, qui brilla à Paris en 1751 ; Giardini, modèle de grâce, et surtout PUGNANI (1), doué d'une organisation grande et forte, qui n'eut pas moins d'influence dans l'art par la grandeur de son style d'exécution et par la variété de son archet, que par les perfectionnements qu'il introduisit dans la forme du concerto sous le rapport de l'effet des solos.

Fondateur de l'école de violon en Angleterre.

GIARDINI, Félix, violoniste et compositeur, né à Turin au mois d'avril 1716, fut envoyé à Milan dans son enfance pour y étudier la musique comme enfant de chœur de la cathédrale. Paladini lui donna des leçons de chant, de clavecin et d'harmonie. Ayant montré quelques dispositions pour le violon, il fut rappelé par son pére à Turin, et confié aux soins de Somis qui lui fit étudier les œuvres de Corelli pendant plusieurs années, mais qui ne put néanmoins jamais lui inspirer le goût du style simple et des grandes choses. Giardini était fort jeune encore lors-

(1) Pugnani fut aussi élève de Tartini, et c'est ce grand violoniste qui lui enseigna cette noble et touchante simplicité de style dont Viotti devait hériter.

qu'il se rendit à Rome dans l'espoir de s'y placer avantageusement ; n'ayant pu y réussir, il alla à Naples et y entra à l'orchestre du théâtre. Il aimait beaucoup à charger de broderies et de fioritures la musique qu'il exécutait, même dans les parties d'accompagnement ; le public goûtait cette nouveauté et l'applaudissait chaque soir. Cette manie lui valut une rude leçon qui dût le corriger. On jouait un opéra de Jomelli; ce maître vint s'asseoir dans l'orchestre et se plaça près de Giardini. Celui-ci, comptant sur les éloges du compositeur, redouble d'efforts pour imaginer des traits nouveaux dont il ornait à profusion sa partie ; mais tout-à-coup il fut interrompu au milieu de cet agréable exercice par un soufflet qu'il reçut de la main de Jomelli. En 1744, il se rendit à Londres, et son arrivée en cette ville produisit une vive sensation parmi les amateurs. On n'y connaissait que la manière un peu surannée de Festing et de Brown, et le style grave de Geminiani ; le jeu agréable et plus moderne de Giardini fit oublier ces vieux artistes. On le regarde comme le fondateur de l'*Ecole de violon en Angleterre* (1).

(1) L'école de violon a toujours été faible parmi les Anglais. Vers 1710, Geminiani fit connaître à Londres les ouvrages de Corelli et les mit à la mode par le talent qu'il déployait dans leur exécution. Lui-même écrivait pour le violon, et ses concertos sont encore classiques, dans les concerts, comme ceux de Corelli, son maître. Londres est même la seule ville de l'Europe où l'on entend encore en public de la musique de Corelli et de Geminiani. Veracini arriva en Angleterre en 1714 ; c'était aussi un violoniste habile, dont la musique était excellente ; mais les anglais lui préférèrent toujours Geminiani. Matthews Dubourg fut le premier violoniste anglais de quelque mérite ; il brillait dans le même temps que Hændel. Nous avons du reste parlé de ce violoniste dans la première partie de cet ouvrage. Cramer, père du pianiste de ce nom, introduisit à Londres en 1770, la manière allemande de l'école de Benda, manière agréable, mais qui manque de force et de son. François Cramer, son fils, conserva la tradition de cette manière, qui paraît toujours bien faible.

En 1744, Giardini vint en Angleterre fonder une école, et fut

Giardini avait du charme dans l'exécution, et jouait l'*adagio* avec goût et expression ; cependant son talent ne se distinguait que par une justesse d'intonation d'une rare perfection. On dit aussi qu'il avait de la variété d'archet ; mais il tirait peu de son de l'instrument, et son style manquait d'élévation et de force.

Les compositions de Giardini sont nombreuses, mais on les trouve assez difficilement en France. L'ouvrage déjà cité de M. Léonard, *l'Ancienne école italienne du violon*, renferme une *musette* et une *gigue* dans lesquelles l'auteur a fait un heureux emploi des sons harmoniques.

Giardini était possesseur du violon de Corelli ; avant de partir pour la Russie, il le vendit à un amateur de Como, nommé Ciceri.

Chabran, François, neveu et élève du célèbre violoniste Somis, naquit dans le Piémont en 1723. En 1747, il fut admis dans la musique du roi de Sardaigne, et en 1751 il se rendit à Paris, où il fit admirer son talent sur le violon. Voici en quels termes s'expliquait le *Mercure de France* (mai 1751, p. 188), qui rendait compte de l'effet produit par cet artiste au concert spirituel : « Les applaudissements qu'il reçut la première et la » seconde fois qu'il parut ont été poussés dans la suite

bientôt suivi de Jarnowich qui se fit admirer par son jeu gracieux et léger. Viotti se fixa ensuite à Londres ; mais les Anglais ne paraissaient pas avoir compris le beau talent de ce grand violoniste. Il en fut de même pour Fiorillo, le plus fidèle imitateur de Locatelli. Plus tard, Salomon acquit quelque réputation ; ce fut à peu près le seul anglais qui se fit remarquer à cette époque sur le violon; mais il n'était cependant qu'un violoniste médiocre. Plusieurs italiens se sont fixés en Angleterre depuis la fin du dix-huitième siècle, et successivement Baillot, Lafont, Bériot et Paganini s'y sont fait entendre; mais l'influence de ces artistes remarquables n'a pas été aussi grande sur l'école anglaise qu'on aurait pu le croire.

» jusqu'à une espèce d'enthousiasme. L'exécution la plus » aisée et la plus brillante, une légèreté, une justesse, » une précision étonnante, un jeu neuf et unique, plein » de traits vifs et saillants, caractérisent ce talent aussi » grand que singulier. L'agrément de la musique qu'il » joue et dont il est l'auteur, ajoute aux charmes de son » exécution. » On a gravé à Paris *trois œuvres de sonates* pour le violon et un œuvre de *concertos* pour le même instrument, de la composition de Chabran. M. Alard, dans sa collection des *Maîtres classiques*, a donné la 5e sonate de cet artiste. Elle renferme de nombreux passages en sons harmoniques et forme à cet égard une excellente étude.

Pugnani, Gaëtan, chef d'une école de violon, naquit à Turin, en 1727. Elève de Somis, son compatriote, il reçut de lui les traditions de Corelli. Devenu habile sur son instrument, il fit le voyage de Padoue pour consulter Tartini sur son jeu, et ne dédaigna pas de se mettre sous sa direction, dans l'espoir de perfectionner son talent. Le roi de Sardaigne le choisit, à l'âge de vingt-cinq ans, pour occuper les places de premier violon de sa chapelle, et de directeur de ses concerts. En 1754, il obtint un congé pour se rendre à Paris : il y joua au concert spirituel et obtint un succès éclatant. Après un séjour de près d'une année dans cette ville, il visita plusieurs contrées de l'Europe, s'arrêta longtemps à Londres, et ne retourna à Turin qu'en 1770. Ce fut alors que les fonctions de chef d'orchestre du théâtre royal lui furent confiées, et qu'il ouvrit une école de violon, devenue célèbre par la production de plusieurs grands artistes. Pugnani porta sa gloire à son apogée en formant le talent si beau, si pur, si tendre et si brillant à la fois de ce Viotti qui devint ensuite le modèle et le désespoir des violonistes de tous les pays. Pugnani montra aussi un rare talent dans la direction de l'orchestre, et transmit ce genre d'habileté à

Ouverture d'une école de violon Turin.

Habileté de Pugnani dans l'art de diriger les orchestres.

plusieurs de ses élèves, notamment à Bruni qui a dirigé l'opéra italien de Paris, 1801 et 1802 : « Pugnani dominait » dans l'orchestre, dit Rangoni, comme un général au » milieu de ses soldats. Son archet était le bâton de com- » mandant, auquel chacun obéissait avec la plus grande » exactitude. Par un seul coup donné à propos, il renfor- » çait l'orchestre, le ralentissait ou le ranimait à son gré. » Il indiquait aux acteurs les moindres nuances, et rappe- » lait tout le monde à cette parfaite union, qui est l'âme » d'un concert. Pénétré de l'objet principal que tout habile » accompagnateur doit se proposer, qui est de soutenir et » de faire distinguer les parties essentielles, il saisissait, » si promptement et si vivement l'harmonie, le carac- » tère, le mouvement et le goût de la composition, qu'il » en imprimait au même instant le sentiment dans » l'âme des chanteurs et de chaque membre de l'or- » chestre. »

Une éloquence vive et nerveuse règne dans la mélodie de Pugnani, les idées s'y succèdent sans s'écarter du motif. Quelques-uns de ses trios ont même le grandiose du concerto, entre autres, celui où Viotti a pris le motif d'un de ses plus beaux concertos. (*Voyez* le premier trio de l'œuvre dix en *mi bémol*.)

Pugnani a écrit aussi pour l'église et pour le théâtre, dans ce dernier genre il a eu d'honorables succès. Il mourut à Turin en 1803, à l'âge de soixante-seize ans. Pugnani avait un talent d'exécution qui se faisait remarquer par un beau son, une manière à la fois large et chaleureuse, et beaucoup de variété dans l'articulation de l'archet. Son organisation le portait plus au grand style qu'aux choses gracieuses.

On connait neuf *concertos* de violon de Pugnani, mais le *premier* seulement a été gravé chez Sieber à Paris. Parmi

ses autres compositions instrumentales qui ont été publiées, on remarque :

1° *Sonates pour violon seul, op.* 1 *et* 3, *Paris, Troupinas, op.* 6, *Paris, Frey : op.* 11, *Paris, Sieber. Chacun de ces œuvres est composé de six sonates; 2° duos pour deux violons, op.* 2 *et* 13, *Paris. Sieber.*

J.-B. Cartier a fait, en deux mots, l'éloge de Pugnani :

« IL FUT LE MAITRE DE VIOTTI. »

XI.

GAVINIÈS ET VIOTTI.

Chef de l'école française du violon.

L'art du maniement de l'archet, qu'on avait négligé en France jusqu'alors, pour ne s'occuper que de la main gauche, attira l'attention de GAVINIÈS, Pierre (né à Bordeaux le 26 mai 1726). On ignore le nom du maître qui dirigea ses études : il y a lieu de croire qu'il ne dut qu'à lui-même et aux occasions qu'il eut d'entendre quelques bons violonistes italiens, la rare habileté qui le distingua et qui fit de lui le chef de l'école française du violon. En 1741, il parut au concert spirituel et y excita le plus vif étonnement par les qualités précoces d'un talent qui alla toujours grandissant. Lorsque Gaviniès eut atteint la force de l'âge, les caractères de ce talent consistèrent en un mécanisme d'archet qui lui permettait de se jouer des plus grandes difficultés, en une justesse parfaite, en un

style imposant, enfin en une expression pleine de charme et de sensibilité, particulièrement dans l'adagio. Ce sont ces grandes et rares qualités qui frappèrent Viotti lorsqu'il eut entendu Gaviniès, et qui le firent appeler *le Tartini français*. Le talent de cet artiste se fit particulièrement apprécier à sa juste valeur dans diverses occasions où il se fit entendre au concert spirituel, après des violonistes d'un mérite incontestable. C'est ainsi que la palme lui fut donnée après des luttes avec Pugnani, Dominique Ferrari et Jean Stamitz.

Lorsque Gaviniès jouait sa romance pour le violon, connue sous le nom de *Romance de Gaviniès*, et sur laquelle il improvisait des variations, il mettait tant d'expression dans son jeu, qu'il faisait verser des larmes à son auditoire. A soixante-treize ans, il l'exécuta dans un concert, et causa la plus vive émotion à ceux qui l'entendirent. Gaviniès forma, conjointement avec Gossec, l'entreprise du concert spirituel, et jamais cet établissement ne fut aussi bien administré que par ces deux artistes.

Comme professeur, Gaviniès ne se distingua pas moins que comme virtuose. Il a formé beaucoup d'élèves qui possédèrent un très-bon mécanisme du violon, et à qui il ne manqua, pour être de grands artistes, que de joindre le génie au savoir. On cite, parmi ceux qui se sont fait particulièrement remarquer : CAPRON, LEMIERRE, PAISIBLE, LE DUC aîné, l'abbé ROBINOT, GUÉNIN, IMBAULT et BAUDRON. En 1794 il fut nommé professeur au Conservatoire, qui venait d'être établi par un décret de la Convention ; mais il n'entra en fonctions qu'en 1796. Son meilleur élève dans cette école fut VERDIGUIÈS, qui se fit entendre avec succès dans les concerts du Conservatoire, et qui fut un des premiers violons de l'Opéra. Gaviniès mourut le 9 septembre 1800, considéré comme le chef et le fonda-

Élèves de Gaviniès.

teur de l'école française du violon. Le Conservatoire de musique de Paris assista en corps à ses obsèques, et Gossec prononça sur sa tombe son oraison funèbre.

Gaviniès a publié pour le violon : 1° premier concerto (en *la*), Paris, Siéber ; 2° deuxième concerto (en *fa*), ibid. ; 3° troisième concerto (en *re*) ibid.; 4° quatrième concerto (en *mi*), ibid.; 5° cinquième idem (en *la*), ibid.; 6° sixième concerto (en *re*), ibid.; 7° six sonates pour violon solo, avec accompagnement de basse, œuvre 1, Paris, Siéber ; 8° six sonates, idem, œuvre 3°, ibid.; 9° *Les vingt-quatre matinées*, études pour le violon, dans tous les tons (Paris, Imbault (Jannet), 1794). Ouvrage excellent, rempli de grandes difficultés propres à donner un brillant mécanisme de l'instrument. Gaviniès les jouait avec une rare habileté ; 10° trois sonates pour violon seul, dont une en *fa mineur* intitulée : *Le Tombeau de Gaviniès*, Paris, Nadermann, 1801 (œuvre posthume.)

L'arrivée de Viotti à Paris en 1782, y produisit une impression difficile à décrire. Jamais on n'avait entendu de talent qui approchât de cette perfection ; jamais artiste n'avait possédé un son plus beau (1), une élégance aussi soutenue, une verve, une variété semblable.

L'imagination qui brillait dans ses concertos ajoutait encore au plaisir qu'il procurait à son auditoire ; car ses compositions pour son instrument étaient aussi supérieures à ce qu'on connaissait auparavant, que son exécution était au-dessus de celle de ses rivaux. Jarnowick était alors en

(1) Ce fut Viotti qui révéla aux dilettanti parisiens tout le merveilleux des violons de *Stradivarius*. Quarante années plus tard, son élève Bériot rajeunissait la gloire du vieux *Magini*.

Avant l'arrivée de Viotti à Paris, on ne connaissait que les instruments d'Amati, de Steiner, et de Guarnerius André, qu'il ne faut pas confondre avec le célèbre luthier du même nom, Joseph Guarnerius, surnommé *Del Jesu*.

possession de la faveur publique : il avait le talent de plaire, ce qui devrait toujours être l'annonce du vrai talent, si, pour bien apprécier celui-ci, il ne fallait pas embrasser l'art sous un point de vue général, et avoir égard à ce qui a précédé comme à ce qui a suivi. En ce temps, Gaviniès ne se faisait plus entendre, et Lamothe n'avait point encore paru. Jarnowick était donc le premier à Paris, comme Viotti le fut depuis en Europe.

Mais la vogue de l'un passa bientôt : la célébrité de l'autre dure encore et durera toujours. Les productions du génie portent en elles un principe de vie qui garantit leur durée, ou plutôt, qui leur assure une existence éternelle.

Compositions de Viotti. On y remarque trois époques.

« Les ouvrages de Viotti (1) sont du nombre de ceux dont l'expression vraie ne saurait cesser d'émouvoir. La musique instrumentale a pour base la musique vocale ; la voix humaine est le type auquel tous les systèmes doivent se rattacher : elle est pour la musique cette nature que les autres arts invoquent comme leur modèle, qui, seule, peut empêcher le goût de se dépraver, et le génie d'enfanter des monstres. Tel fut le guide que Viotti suivit sans cesse. Il suffit de prononcer son nom pour rappeler tout ce que la mélodie offre de plus capable de toucher le cœur et d'élever l'âme. Il avait adopté la maxime de Tartini : *per ben suonare, bisogna ben cantare*, et personne ne sut mieux que lui la mettre en pratique. La musique n'était pour Viotti que l'expression du sentiment (2).

La musique expression du sentiment.

» L'expérience, qui modifie tous les talents, a donné au

(1) Baillot, *Notice sur Viotti.*

(2) Si l'admiration de tous pouvait se fixer sur un seul, on vous dirait que le violon n'a jamais été plus grand, plus beau que sous l'archet de Viotti, dans cette brillante carrière qu'il a parcourue en triomphe avec la noble et touchante simplicité de son style, le grandiose et la magnificence de ses concertos (Baillot, *Art du violon*, page 8, Paris, Heugel.)

sien plusieurs nuances. On peut remarquer dans ses compositions trois époques principales. Nous examinerons à la fois son style comme compositeur et son style comme exécutant, parce que l'un étant la traduction de l'autre, on doit les juger ensemble.

Œuvres de la première époque.

» Dans la première époque, l'ardeur bouillante de la jeunesse, que la réflexion n'avait point encore tempérée, livrait Viotti à tous les écarts, en même temps qu'à tous les heureux essais de l'indépendance. Ses premiers concertos et ses premiers trios montrent de toutes parts cette fougue d'imagination qui dépasse le but, en visant plus à étonner qu'à plaire. Il faut cependant en compter plusieurs morceaux, et principalement son troisième concerto en *la majeur* (1) qui sera toujours un modèle de grâce et de majesté. Mais c'est à son dix-septième, en *ré mineur*, et à son dix-huitième en *mi mineur*, qu'il adopta cette forme dramatique, dont l'effet inattendu fut si imposant, lorsque Rode, son élève et son digne interprête, fit entendre ces deux concertos en 1791, avec tout le charme et toute la pureté qui distinguent son talent. Le *tutti* du dix-huitième fut applaudi comme une des belles symphonies d'Haydn, que l'on exécutait dans leur nouveauté aux mêmes concerts. Alors seulement, on connut le violon dans toute sa beauté, avec toute son éloquence, et le génie de Viotti, semblable au soleil, vivifia, féconda de ses rayons tous les talents qui ont brillé depuis. Jamais plus d'élévation, plus de grandeur, plus d'entraînement n'avait été associé à plus de grâce. Ces concertos, d'un caractère si noble et si pathétique, exaltent l'âme, il est impossible de ne pas y attacher un

Œuvres de la seconde époque.

(1) Ce concerto, le troisième dans l'ordre des numéros, a été composé le premier.

sens poétique, de n'y pas voir en action quelques-uns des héros d'Homère.

Œuvres de la troisième époque.

» Un séjour de près de vingt ans en Angleterre influa naturellement sur le style de Viotti : quelques concessions au goût du pays ont donné naissance à des ouvrages piquants, mais d'une autre forme. Citons le 23e concerto en *sol majeur* (1) composé pour le public anglais, et nommé pour cette raison le *John Bull*. On y trouve un adagio dans le goût de Hændel, le compositeur favori de l'Angleterre, la couleur antique, l'extrême simplicité et la profonde expression de cet adagio, le mettent au rang des plus beaux morceaux de ce genre ; les traits de l'allégro et la légèreté du rondo prouvent un talent heureusement flexible. La coupe des 20e et 25e concertos, en *ré majeur* et en *la mineur* (2) offrent moins d'unité, leur succès fut moindre. Mais lorsque l'auteur reprit le grand style, plus conforme à son penchant, il redevint sublime. Il se surpassa lui-même dans le 22e en *la mineur* (3), dans le 24e en *si mineur* (4), et dans les 28e en *la mineur* (5) et 29e en *mi mineur* (6). Nous aurons occasion de revenir sur celui-ci, le dernier qui ait paru. C'est vers le milieu de la période de temps marquée par ces divers ouvrages, que Viotti renonça aux difficultés trop hardies de ses premiers œuvres ; il y substitua ces traits si bien modulés, qui ne s'élancent plus vers l'aigu avec une sorte de témérité, et qui pour être moins audacieux, ne sont que plus agréables.

» En 1802, il vint à Paris : il nous fit entendre ses der-

(1) Lette C.
(2) Le 25e lettre E.
(3) Lettre B.
(4) Lettre D.
(5) Lettre H. Dédié à M. le marquis de Lauriston.
(6) Lettre I. Dédié à M. Georges Chinnery.

niers trios et les duos qu'il avait composés à Hambourg (1).

Caractère de l'exécution de Viotti.

Le caractère large de son exécution nous frappa : nous admirâmes dans son jeu, un naturel exquis, et, si l'on peut s'exprimer ainsi, une absence totale d'ambition ; tout semblait couler de source, selon la disposition du moment. Mais son inspiration ne lui était point infidèle : il s'élevait insensiblement jusques aux régions supérieures de l'art, et il paraissait y planer avec d'autant moins d'efforts, qu'il était parvenu à une plus grande hauteur. Sa qualité de son était devenue si moelleuse, si douce, et elle était en même temps si pleine et si énergique, qu'on eût dit *un archet de coton dirigé par le bras d'Hercule ;* image vive et juste, qui, pour le petit nombre d'auditeurs admis à ces réunions intimes, exprimait parfaitement l'effet dont ils étaient témoins.

Duos de Viotti.

Viotti avait fait les duos dont nous venons de parler, loin de ses amis, et comme il le dit lui-même d'une manière si touchante dans la dédicace, quelques-uns avaient été dictés par la peine, d'autres par l'espérance. Au sentiment qui respire dans ces compositions, à l'accent affectueux dont elles sont animées, on ne peut s'y méprendre ; c'est la conversation la plus aimable de deux personnes d'un esprit élevé, unies par l'amitié la plus tendre. Il en faut dire autant des duos qu'il a dédiés à M. Cary ; on y voit partout l'homme bon et sensible. Chose rare et bien digne de remarque, plus il avança dans son art, plus il conserva de naturel. La naïveté qui règne dans un grand nombre de ses morceaux, est un mérite qu'on ne saurait trop louer : elle prouve à la fois l'abandon de son âme et la pureté de son goût. Jamais un vain désir de briller n'altéra ces heureux dons de la nature ; il devint chaque jour plus expressif, n'écrivit que d'après son cœur,

(1) Dédiés à M. et Mme Chinnery.

et c'est au cœur qu'il s'adressa toujours. Aspirant peu aux applaudissements, il ambitionna un autre genre de succès, succès bien autrement précieux pour qui met au-dessus de tout le bonheur d'acquérir un ami dans chacun de ceux qui l'écoutent.

» Il fit un autre voyage à Paris, en 1814, à l'époque de la Restauration. Le Conservatoire n'en fut instruit qu'au moment où il allait repartir. L'administration, qui ne laissait échapper aucune occasion d'entretenir le feu sacré, fit improviser pour lui un concert, en quelques heures, cependant un assez grand nombre d'artistes et d'amateurs ayant pu être avertis à temps, la salle fut pleine, et Viotti parut dans cette assemblée de famille comme un père au milieu de ses enfants.

» Les élèves ne le connaissaient que par ses compositions qui, depuis l'origine du Conservatoire, sont le sujet des concours annuels pour le prix de violon. La vue de l'homme qui avait été leur modèle idéal, les remplit d'enthousiasme : il fut accueilli avec une explosion de sentiments et de transports qui prouve que si, comme l'a dit une femme célèbre, l'esprit est en France une dignité, le génie y sera toujours une puissance.

« Viotti, passionné pour notre belle patrie, y revint en « 1818 (1). Les artistes français, voulant lui donner un » nouveau témoignage de leur vénération et de leur amitié, » se rendirent chez lui à son insu, pour lui faire entendre » quelques morceaux dont les vers et la musique avaient » été inspirés par une admiration sincère. Une trentaine » de personnes seulement, outre les musiciens, furent » mises dans le secret. Cette petite fête se passa au milieu » des plus vives émotions. Une circonstance particulière » la rendit encore plus touchante. Après la scène lyrique

(1) Baillot, *Notice sur J.-B. Viotti*, Paris, 1828.

» chantée devant celui qui en était l'objet, on le pria de
» jouer ; son attendrissement était porté au dernier degré :
» toutefois, il se rendit aux instances. Il faut remarquer qu'à
» l'exception de quelques amis, personne ne l'avait entendu
» depuis plus de trente ans ; il exécuta son 29e concerto en
» *mi mineur* avec sa verve accoutumée. Hélas ! ce fut
» le chant du cygne ; nous l'entendîmes pour la dernière
» fois ; mais cet adieu était un début pour la plupart des
» auditeurs. Qu'on imagine, s'il est possible, ce qu'un tel
» concours de circonstances devait ajouter de grandeur au
» talent de l'artiste, et de pathétique à l'effet du morceau.
» Nous avions amené plusieurs de nos élèves. L'un
» d'eux (1) au premier son tiré de l'instrument par Viotti,
» fut tellement ému, qu'il se mit à fondre en larmes ;
» bientôt, il sanglotta si haut, que nous fûmes obligés de
» nous placer devant lui pour le dérober aux regards de
» celui qui captivait notre âme tout entière ; comme ce
» berger du Poussin, qui cache aux yeux d'Orphée, Eury-
» dice défaillante, pour ne rien perdre des accents du
» chantre divin.

Viotti, directeur de l'Opéra.

» Le désir de se fixer en France et quelques autres
» motifs qu'il est inutile d'exposer ici, déterminèrent
» Viotti à accepter la direction de l'Académie royale de
» musique, en 1819. Il fut à la tête de cette administration
» à une époque funeste, où l'Opéra déplacé avait perdu ses
» principaux avantages, et où tout devait contrarier les
» vues d'amélioration, quelles qu'elles fussent. Nous avons
» vu Viotti malheureux de ne pouvoir faire le bien qu'il
» projetait et de se trouver dans un élément étranger à
» ses goûts, comme à ses occupations habituelles ; il
» soupirait après l'indépendance qu'il avait si bien su

(1) Qui depuis a remporté le 1er prix de violon sur le 19e concerto, à l'Ecole royale, en 1824.

» faire tourner, quand il en jouissait, au profit de sa
» gloire et de nos plaisirs. Il venait de retrouver ce trésor
» sans prix, et il allait enfin se fixer en France, lorsque
» pendant le voyage qu'il fit à Londres, pour y recueillir
» quelques débris de fortune, la mort l'enleva aux arts et
» à l'amitié. Il était âgé de 69 ans.

Ouvrage élémentaire commencé par Viotti.

» Dans le dernier entretien que nous eûmes avec lui en
» 1823, il nous parla d'un ouvrage élémentaire qu'il avait
» commencé (1) : on sait qu'il joignait à une élégance
» naturelle, au ton de la bonne compagnie qu'il avait
» toujours fréquentée, beaucoup de facilité dans la manière
» d'écrire : on peut s'en faire une idée d'après une bro-
» chure où il rend compte de ce qu'il éprouva, lorsqu'il
» entendit chanter le *Ranz des Vaches*, dans les montagnes
» de la Suisse. Viotti, à la prière de M. Eymar, le nota et
» écrivit les lignes qu'on va lire :

Célèbre ranz des vaches.

« Ce *Ranz des Vaches*, dit-il, n'est ni celui que notre ami J.-J.
» Rousseau nous a fait connaître dans ses ouvrages, ni celui dont
» parle M. de la Borde, dans son livre sur la musique. »

» Je ne sais s'il est connu de beaucoup de gens : tout ce que je
» sais, c'est que je l'ai entendu en Suisse, et que je l'ai appris pour
» ne jamais plus l'oublier. Je me promenais seul, vers le déclin du
» jour, dans ces lieux sombres où l'on n'a jamais envie de parler :
» le temps était beau, le vent que je déteste, était en repos : tout
» était calme, tout était analogue à mes sensations, et je portais
» dans moi cette mélancolie, qui tous les jours à cette même heure
» concentre mon âme depuis que j'existe.

» Ma pensée était indifférente à mes idées : elle errait et mes

(1) Un traité didactique sur le violon, écrit par Viotti, avec cet esprit juste, ce sentiment délicat et profond qui le caractérisait, et riche d'exemples composés par lui, doit être du plus grand intérêt : un tel ouvrage serait accueilli par tous les amis de l'art musical avec autant de respect que d'empressement.

A. Habeneck aîné, dans sa *Méthode théorique et pratique du violon*, Paris, Graff, a donné des notes en *fac-simile* de l'écriture de Viotti sur l'enseignement et l'étude de cet instrument.

» pas la suivaient. Aucun objet n'avait la préférence sur mon cœur : » il n'était que préparé à la tendresse et à cet amour qui, dans la » suite, me coûta tant de peine, et me fit connaître le bonheur. » Mon imagination, immobile pour ainsi dire, par l'absence des » passions, était sans mouvement.

» J'allais, je montais, je descendais sur ces rochers imposants : » le hasard me conduisit dans un vallon auquel je ne fis aucune » attention d'abord. Ce ne fut que quelque temps après que je » m'aperçus qu'il était délicieux, et tel que j'en avais souvent lu la » peinture dans Gessner : fleurs, gazon, tout y était, tout y faisait » tableau et formait une harmonie parfaite.

» Là, je m'assis machinalement sur une pierre sans être fatigué, » et je me livrais à cette rêverie profonde que j'ai éprouvée fré- » quemment dans ma vie ; cette rêverie où mes idées divaguent, » se mêlent et se confondent tellement entre elles que j'oublie que » je suis sur la terre.

» Je ne dirai point ce que produit en moi cette espèce d'extase, » si c'est le sommeil de l'âme, ou bien l'absence des facultés » pensantes : je dirai seulement que je l'aime, que je m'y laisse » entraîner, et que je ne voudrais pas ne point l'éprouver.

» J'étais donc là sur cette pierre, lorsque tout à coup mon » oreille ou plutôt mon existence fut frappée par des sons, tantôt » prolongés et soutenus, qui partaient d'une montagne et s'en- » fuyaient à l'autre sans être répétés par les échos. C'était une » longue troupe ; une voix de femme se mêlait à ces sons tristes, » doux et sensibles, et formait un unisson parfait. Frappé comme » par enchantement, je me réveille soudain, je sors de ma léthar- » gie, je répands quelques larmes, et j'apprends ou plutôt je grave » dans ma mémoire le *Ranz des Vaches* que je vous transmets ici.

» J'ai cru devoir le noter sans rythme, c'est-à-dire sans mesure. » Il est des cas où la mélodie veut être sans gêne, pour être elle » seule : la moindre mesure dérangerait son effet. Cela est si vrai » que ces sons se prolongeant dans l'espace, on ne saurait déter- » miner le temps qu'il leur faut pour arriver d'une montagne à » l'autre. C'est donc le sentiment et la pensée qui doivent plutôt » nous porter à la vérité de son exécution que le rythme et une » cadence mesurée.

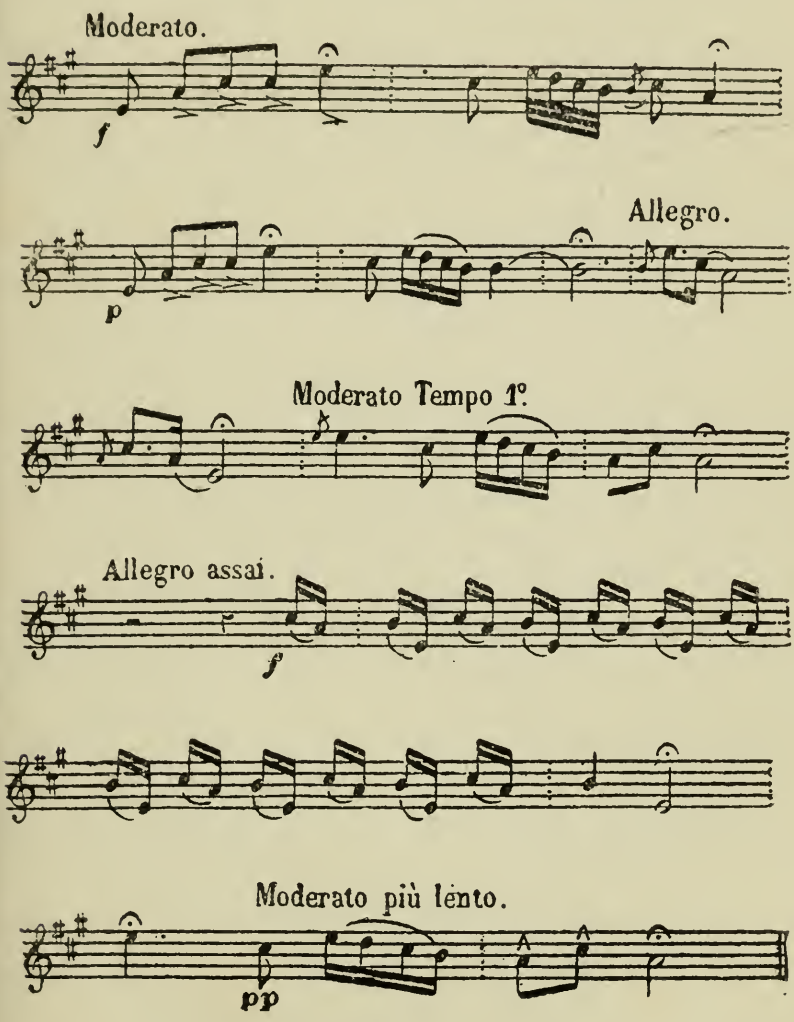
» Ce *Ranz des Vaches* en mesure serait dénaturé : il perdrait sa » simplicité. Ainsi, pour le rendre dans son véritable sens, et tel » que je l'ai entendu, il faut que l'imagination vous transporte là

» où il est né ; tout en l'exécutant à Paris, il faut réunir toutes ses
» facultés pour le sentir en Suisse.

» C'est ainsi que, dans quelques moments ravissants, je l'ai
» exécuté sur mon violon, accompagné par Mme de Montgerault.
» Le meilleur de vos amis l'entendait (M. Eymar).

» Ce 26 juin 1792. »

Voici ce *Ranz des Vaches* d'après l'interprétation donnée par M. Deldevez :



Catalogue des œuvres de Viotti.

On a de Viotti les productions dont voici la liste d'après Fétis :

I. **Concertos** : 1° en *ut majeur* ; 2° en *mi majeur* ; 3° en *la majeur* ; 4° en *ré majeur* ; 5° en *ut* ; 6° en *mi mineur* ; 7° en *mi majeur* ; 8° en *ré* ; 9° en *la* ; 10° en *si bémol* (ces dix concertos ont été gravés chez Siéber, à Paris) ; 11° en *la*, chez Imbault ; 12° en *si bémol*, ibid. ; 13° en *la*, chez Siéber ; 14° en *la mineur* ; 15° en *si bémol* ; 16° en *mi mineur* ; 17° en *ré mineur* ; 18° en *mi mineur* ; 19° en *sol mineur* (tous ces derniers concertos ont été publiés à Londres) ; 20° en *ré majeur* à Offenbach, chez André ; 21° lettre A en *mi mineur*, à Paris, chez Frey ; 22° lettre B, en *la mineur*, ibid. ; 23° lettre C, en *sol*, ibid. ; ce concerto, connu sous le nom de *John Bull*, fut d'abord écrit pour le piano, puis arrangé pour le violon ; 24e lettre D, en *si mineur*, ibid ; 25° lettre E, en *la mineur*, ibid. ; 26° lettre F, en *si bémol*, ibid. ; 27° lettre G, en *ut*, Janet ; 28° lettre H, en *la mineur*, ibid. ; 29° lettre I, en *mi mineur*, ibid. Chose remarquable depuis le 6° jusqu'au 14e, il n'en exécuta aucun dans les concerts publics.

II. **Concertantes** pour deux violons : 1° en *fa*, Paris, Imbault ; 2e en *si bémol*, Paris, Naderman.

III. **Quatuors** pour deux violons alto et basse ; trois quatuors, livre 1er, Paris, Leduc ; trois id., livre 2, ibid., trois id., op. 22, Leipsick, Breitkopf ; six idem, composés d'airs connus variés, livre 1er et 2e, Paris, Imbault ; trois idem, lettre A, Paris, Frey ; trois id. en *fa*, *si bémol* et *sol*, Paris, Janet.

IV. **Trios** pour deux violons et violoncelle : six trios, liv. 1 et 2, Paris, Naderman ; trois id. op. 4, ibid. ; trois id. op. 16, Paris, Erard ; trois id. op. 17, Paris, Frey ; trois id. op. 18, ibid. ; trois id. op. 19, ibid.

V. **Duos** pour deux violons : six duos, op. 1, Paris, Boyer ; six id. op. 2, ibid. ; six id. op. 3, liv. 1 et 2, Paris, Pono ;

trois id., op. 4, Paris, Pleyel ; six id., op. 5, Paris, Leduc; trois id., op. 6, Pleyel ; trois id. op. 7, ibid.; six sérénades, op. 13, ibid.; trois duos, op. 18, Paris, Erard; trois id., op. 19, Paris, Frey ; trois id., op. 20, ibid.; trois id., op. 21, ibid.

VI. **Solos** : six sonates pour violon et basse, liv. 1, Paris, Boyer ; six id., livre 2, Paris, Imbault; trois id., lettre A, Paris, Frey ; trois id., lettre B, ibid.

On connaît aussi de Viotti trois divertissements ou nocturnes pour piano et violon, Paris, Pleyel ; et une sonate pour piano seul, ibid., composée pour son amie, Mme de Montgerault. Les autres sonates pour violon et piano, gravées sous son nom, sont des quatuors arrangés. Cherubini a aussi arrangé trois trios de Viotti en sonates pour piano et violon, Paris, Pleyel. Toutes ces œuvres brillent par des idées abondantes, par une exquise sensibilité et par le mérite de la forme qui en a fait des types pour la musique de tous les violonistes venus après ce grand artiste. Viotti était harmoniste d'instinct ; il n'avait point étudié l'art d'écrire, et l'on doit avouer que ses premières productions laissent apercevoir son ignorance à cet égard ; mais avec une organisation comme la sienne, l'éducation pratique devait se faire rapidement : l'expérience l'eut bientôt assez éclairé pour qu'il pût écrire suffisamment l'instrumentation de ses concertos.

Élèves de Viotti.

Viotti n'a formé qu'un petit nombre d'élèves, au premier rang desquels brilla Rode. Après lui viennent Libon et Roberechts ; ce dernier, resté le seul représentant direct de l'école du maître, en a transmis les principes à de Bériot (1). On compte aussi parmi les anciens élèves de

(1) De Bériot reçut directement les conseils de Viotti. En arrivant à Paris, il joua devant ce grand artiste, alors directeur de l'Opéra. Après l'avoir écouté avec attention, Viotti lui dit : « Vous avez un beau style; attachez-vous à le perfectionner; entendez tous les

Viotti, Labarre, Alday, Cartier, Lefort, Vacher et Mlle Germini qui était à la fois violoniste et cantatrice. J. B. Cartier a fait frapper une médaille à l'honneur de son maître:

hommes de talent; profitez de tout et n'imitez rien. » C'est ce que fit de Bériot. Elève de Baillot au Conservatoire, il le quitta au bout de quelque temps pour rentrer sous sa direction personnelle, s'apercevant bien que déjà son talent avait un caractère propre qu'il serait difficile de modifier sans que son originalité en souffrit. De 1848-1852, de Bériot fut professeur au Conservatoire de Bruxelles. Il a écrit pour ses élèves 1° des *Airs variés*, compositions pleines de grâce et de nouveauté ; 2° des *Concertos* où l'on rencontre des idées charmantes et des traits aussi remarquables par leur élégance que par leur brillant. Les dernières et les plus importantes productions de de Bériot sont :

1° *Méthode de violon divisée en trois parties.*

La première enseigne les diverses positions. Elle est précédée d'un solfége abrégé, étude regardée par l'auteur comme la base de toute éducation musicale ;

« Les difficultés que présente à son début l'étude du violon, seront en partie abrégées pour l'élève qui aura suivi un cours de solfége. La lecture n'étant plus pour lui une préoccupation, il pourra fixer son attention tout entière sur son instrument, et diriger sans effort le mouvement de ses doigts et de son archet. Le sentiment de la mesure et de la justesse lui étant acquis, il devient son propre maître, et, grâce à cette étude intelligente, qui se fait en quelque sorte son régulateur, il sait travailler. »

La seconde partie a pour objet le mécanisme de l'archet et l'étude des sons harmoniques et se termine par l'exercice de la *gamme muette.* Nous appelons ainsi une certaine gamme, où l'archet passe avec tant de légèreté sur la corde et dans un mouvement si lent que le son se fait à peine entendre. Viotti communiquait ce procédé à ses élèves de prédilection, comme le secret le plus précieux du mécanisme et l'appelait avec raison le travail des maîtres. En effet, rien ne peut être plus profitable au maniement de l'archet, et ne saurait mieux préparer un soliste à jouer en public, que ce genre d'exercice. Il donne à la main ce calme, cette impassibilité qui garantissent le talent contre l'émotion qui trop souvent fait trembler l'archet sur la corde. De tout le mécanisme, c'est l'étude qui demande le plus de patience à l'élève, car il faut qu'il arrive à ne toucher la corde que par un seul crin, en soutenant la durée de la note pendant une minute au moins.

La troisième partie est consacrée au style.

2° *Ecole transcendante du violon* : Ce travail, fruit de mûres et sérieuses réflexions, est le corollaire de la *Méthode de violon* « J'écris, dit Bériot, pour les hommes qui ne veulent pas de limite

elle représente, d'un côté l'effigie de l'artiste, et de l'autre, un violon avec un soleil dont les rayons sont entremêlés des titres des œuvres de Viotti, et la devise *nec plus ultra*.

dans les arts, qui prennent pour maxime cet aphorisme : *toujours mieux ! jamais bien !* » Dans ce livre sur la didactique transcendante du violon, l'auteur traite de la *justesse*, de la *mesure de précision*, de la *mesure du sentiment*, du *coloris*, de *la grâce*, de *l'appoggiature* ou *note d'expression*.

En parlant de la justesse, Bériot la divise en justesse de précision et justesse de sentiment.

« La justesse de précision est celle que peuvent rendre les instruments à claviers, où les demi-tons de la gamme sont à une distance égale avec une rectitude toute mathématique. La justesse de sentiment ne peut s'exprimer que par les instruments qui planent au-dessus de l'accompagnement, comme la voix humaine, le violon, en un mot tous les instruments chantants qui seuls peuvent rendre ces modifications presque insensibles. La justesse de précision convient à la musique contemplative, religieuse, naïve, à toute musique enfin qu'exclut la passion.

» Tandis que la justesse de sentiment, au contraire, ne doit se rencontrer que dans la mélodie dramatique dont les nuances d'expression sont variées à l'infini. »

Bériot applique également à la mesure ce qu'il dit de la justesse.

« La mesure de précision est applicable à toute musique qui n'exprime pas un sentiment passionné, comme par exemple la prière calme et solennelle, le style fugué.

» La mesure de sentiment est celle dans laquelle l'altération de la valeur des notes ou de la mesure sont d'ordinaire le mouvement ascendant et expressif de la phrase. »

Après ces données sur l'esthétique du violon, viennent trente études de précision, suivies de trente autres études de caractère et de sentiment.

3° *L'Art du prélude* (œuvre posthume).

Cette seconde annexe de la méthode est moins un traité complémentaire qu'un recueil de formules destiné à guider les premiers pas de l'élève dans le domaine du prélude et de la composition.

Le prélude est l'échelon qui mène à l'improvisation, laquelle est elle-même la condition première de la composition.

L'auteur s'est simplement attaché à donner à l'élève, dans les tons majeurs et dans les mineurs, des exemples ou formules que son imagination pourra modifier et varier ensuite à l'infini, en tenant compte de règles élémentaires qu'il a apprises dans le solfège.

Au nombre des élèves de Bériot, on compte M. Vieuxtemps dont le talent et les compositions ont une réputation européenne.

XII.

RODE, KREUTZER ET LAFONT.

Parmi les élèves de Viotti, il en est un qui seul valut toute une école. J'ai déjà nommé Rode, talent fin, délicat, brillant, qui rappelait souvent celui du maître sous lequel il s'était formé.

Rode, Jacques-Pierre-Joseph, naquit à Bordeaux, le 16 février 1774.

A l'âge de huit ans, il commença l'étude du violon sous la direction de Fauvel, élève de Gervais. Ce dernier était élève lui-même d'Ignace Fraenzl à qui Chrétien Cannabich avait transmis les principes de Stamitz, qui fut le fondateur de la célèbre école de Manheim (1745) ; cette école, on le sait, a produit la plupart des violonistes allemands des derniers temps (1).

Arrivé à Paris en 1788, Rode, alors âgé de quatorze ans, joua un concerto de violon devant le célèbre corniste Punto qui, charmé de ses heureuses dispositions, le présenta à son ami Viotti. Ce maître l'accueillit avec le plus grand intérêt, et entreprit de perfectionner son talent par ses leçons. En 1790, ce grand artiste le fit débuter au théâtre de *Monsieur* dans l'entr'acte d'un opéra italien : Rode y joua le treizième concerto de son maître. L'année suivante, il exécuta au théâtre Feydeau, pendant les concerts de la semaine sainte, les 3e, 13e, 14e, 17e et 18e concertos de Viotti. La beauté de cette dernière composition fut vive-

(1) Voir chapitre VIII.

ment sentie ; l'exécutant et l'auteur eurent une part égale au triomphe que le public décerna, en manifestant le désir de l'entendre dans trois concerts consécutifs. Après avoir voyagé en Hollande, en Allemagne et en Angleterre, il revint à Paris et fut attaché au Conservatoire comme professeur de violon, mais il quitta bientôt cette place pour aller à Madrid. Ce fut dans cette ville qu'il fit la connaissance de Bocchérini qui écrivit pour lui l'instrumentation de plusieurs concertos, particulièrement du 6e en *si bémol*. De retour à Paris en 1800, il fut attaché à la musique particulière du premier consul, en qualité de violon solo. Cette époque fut la plus brillante de son talent et de ses succès. Appelé à la cour de Russie, Rode partit en 1803 pour Saint-Pétersbourg avec son ami Boildieu. Nommé premier violon de la musique du Czar, il prolongea son séjour en Russie pendant cinq années, pour reparaître ensuite à Paris vers la fin de 1808, dans un concert qu'il donna à l'Odéon. Avide de succès, Rode partit de nouveau pour l'Allemagne en 1811 et parcourut l'Autriche, la Hongrie, la Styrie, la Bohême, la Bavière et la Suisse. Ce fut pendant ce voyage, et lorsqu'il était à Vienne, que Beethoven écrivit pour lui la délicieuse romance en *sol* pour violon et orchestre que Baillot a fait entendre longtemps après avec tant de succès dans les concerts du Conservatoire. Ce fut après tous ses voyages que Rode revint définitivement à Paris se faire entendre une dernière fois. Malheureusement, Rode s'aperçut de la différence des applaudissements qui lui étaient donnés par devoir seulement et par respect pour sa grande renommée. L'intonation, jadis si pure et si belle était devenue douteuse ; l'archet était timide comme les doigts ; l'élan, la fougue, la sûreté même de l'expérience qui remplacent l'audace de la jeunesse, tout avait disparu. Il était évident quemalgré ses illusions, Rode n'avait plus en lui-même

Romance en sol de Beethoven écrite pour Rode

la confiance d'autrefois ; et l'on sait ce que vaut cette confiance que les hommes de talent tirent du sentiment de leur valeur ; lorsqu'elle est ébranlée, tout disparaît avec elle.

C'est quelque temps après cet échec que Rode mourut au château de Bourbon, entre Tonneins et Aiguillon, le 26 novembre 1830.

Caractère du talent de Rode.

Le jeu de Rode (1) se faisait remarquer surtout par une rare justesse d'intonation, par un son d'une grande pureté, par un archet à la fois souple et nerveux, par une remarquable expression dans la manière de chanter, par une chaleur communicative et entraînante, enfin par un style plein de poésie, d'une grande franchise, d'une grâce exquise et d'une extrême élégance. C'est surtout par l'étude de ses œuvres qu'on peut comprendre et analyser toutes les brillantes qualités du jeu de Rode, les compositions d'un virtuose étant naturellement conçues de façon à faire ressortir ses qualités, et écrites dans le genre qui convient le mieux à son talent. Il est facile de voir, en étudiant celles de Rode, que ce talent était fait surtout de charme, de tendresse et de suavité. Les chants si élégants et si gracieux de ses concertos (*voyez* le 1er, le 5e, le 7e et le 8e), le caractère si distingué, si noble, parfois si touchant et si mélancolique de ses études, l'allure si aimable de ses airs variés, tout indique que ces qualités formaient le fond même et l'essence de son jeu d'exécutant. D'autre part, la franchise et la hardiesse des traits dont sont parsemées ses compositions nous font voir que le virtuose joignait à ces qualités la solidité du style, la fermeté d'archet, et une ardeur pleine de noblesse.

Ses 24 caprices.

Ses études sont vraiment des modèles du genre, et

(1) Arthur Pougin. — *Notice sur Rode*, violoniste français, Paris Pottier de Lalaine, 1874.

resteront longtemps encore l'un des meilleurs éléments du travail de nos jeunes violonistes. Le titre exact de ce recueil est : 24 *caprices en forme d'études*, et ce titre est parfaitement justifié, car ces caprices n'affectent point une forme absolument rigide et scolastique, et s'il en est (Nos 1, 2, 4, 8, 9, 19) dont l'allure *ostinata* semble faire un long exercice destiné à briser les doigts ou l'archet à une difficulté particulière : trilles, martelé, triolets, détaché, octaves, il en est d'autres qui réunissent dans le même cadre différents genres de difficultés, et d'autres encore qui sont de vrais morceaux de style, d'une inspiration tantôt mélancolique et élégiaque, tantôt ardente et fière, tantôt chaleureuse et passionnée. Je citerai particulièrement, sous ce rapport, les Nos 5, 7, 11, 12, 13, 14 (un chef-d'œuvre !) et 21. Je dois faire remarquer aussi les jolis *andante* qui précèdent quelques-uns de ses caprices, et faire observer que ceux-ci sont écrits dans les vingt-quatre tons de la gamme, ce qui a pour but de familiariser l'élève avec les difficultés particulières à chaque tonalité. Les études de Rode partagent avec celles de Kreutzer, de Baillot, de Fiorillo, d'Habeneck, de Gaviniès et de Campagnoli, l'honneur de servir à l'enseignement dans les classes du Conservatoire de Paris. Ce fait, et leur grande valeur, rendent d'autant plus singulier l'oubli de Fétis, qui a négligé de les mentionner dans son catalogue des œuvres de Rode.

Ses concertos.

Il serait trop long d'entrer ici dans une analyse détaillée de ses concertos, dont le style si pur, dont les traits d'un rythme si fier, dont les chants si pleins de tendresse et d'élégance n'ont pas vieilli d'un seul jour.

Les premiers semblent supérieurs aux derniers ; mais j'ai plaisir à constater cette fleur de jeunesse qui les embellit tous, parce que c'est là le propre des œuvres vraiment belles, de voir passer sur elle les années sans en

ressentir les atteintes. Le premier, qui débute avec magnificence, est plein de noblesse et de grâce ; dans le quatrième, les chants en double corde de l'*allegro* ont à la fois de la grandeur et du charme, et le rondo en $\frac{6}{8}$ d'un caractère un peu rustique, est tout à fait aimable ; le sixième est absolument enchanteur, d'un grand style et d'une inspiration exquise ; le septième est depuis longtemps célèbre, et passe pour le meilleur de tous ; enfin le dixième est d'un très-beau caractère dans son premier *allegro*, et la *polacca* qui le termine est adorable. Ces quelques mots suffiront à faire apprécier la valeur de ces belles compositions, qui sont d'ailleurs très-bien ordonnées et conçues dans une forme excellente.

Fétis ne cite que *dix* de ces concertos, tandis qu'il en existe *treize* dont un posthume. Au reste il n'est pas inutile d'observer que le catalogue donné par Fétis est fait avec fort peu de soin, qu'il est fautif en beaucoup de points, très-incomplet, et que, en particulier, il passe absolument sous silence les œuvres posthumes de Rode, qui sont loin pourtant d'être sans importance.

Musique de Rode appréciée par Paganini.

Paganini faisait grand cas de la musique de Rode, et jouait ses concertos. Le fait a été relaté par plusieurs historiens, et notamment par M. Giancarlo Conestabile, dans son livre : *Vita di Niccolo Paganini* (Pérugia, 1851, in-8°).

Voici ce qu'il dit à ce sujet, en rendant pleine justice à notre belle école française de violon : — « Si la France » est inférieure à l'Italie et à l'Allemagne dans l'ordre des » compositions dramatiques, elle ne l'est certainement point » en ce qui concerne les violonistes, et, sous ce rapport, » son école a pris naissance sous le règne de Charles IX, » vers la seconde moitié du XVIe siècle, c'est-à-dire » presque en même temps qu'en Italie. Elle peut se vanter

» d'avoir produit de grands hommes en ce genre, et nous » citerons notamment Baillot, Rode, Kreutzer, Boucher, » Lafont. A ceux-ci on peut ajouter Mazas, élève du susdit » Baillot, Labarre, Grasset, Sénaillé, Guérillot, Gaviniès et » autres. Ceux-ci furent aussi de vaillants compositeurs. De » fait, les trois premiers cités ont composé ensemble une » méthode dont faisait usage l'illustre Onorio de Vito au » Conservatoire Parthénopéen, quoique actuellement elle » ne me semble pas la meilleure. Rode est l'auteur » d'*exercices* ou *études* et de *concertos* vraiment exquis, » parmi lesquels le septième en *la mineur* et le premier » en *ré mineur* que jouait Paganini, méritent la préfé- » rence. »

Voici, d'après la notice de M. Arthur Pougin, le catalogue des œuvres de Rode.

Catalogue des Œuvres de Rode.

Concertos : 1° concerto en *ré mineur*, Paris, Imbault ; 2° en *mi majeur*, Paris, Imbault ; 3° en *sol mineur*, Paris, Aug. Leduc ; 4° en *la majeur*, Paris, Imbault ; 5° en *ré majeur*, Paris, Imbault ; 6° en *si bémol*, Paris, Imbault ; 7° en *la mineur*, Paris, chez Chérubini, Méhul, Kreutzer, Rode, N. Isouard et Boïeldieu. (Lors de la dissolution de cette société, le fonds fut acquis par Frey, auquel, plus tard, succéda Richault.) 8° en *mi mineur*, Paris, Chérubini, Méhul, etc.; 9° en *ut majeur*, Paris, Frey ; 10° en *si mineur* (Souvenir dédié aux amis de Stalgen en Courlande, avec ce nota : « Ce concerto a » été exécuté par l'auteur au concert qu'il donna au théâtre » de l'Impératrice à son retour à Paris; » 11° op. 23, en *ré majeur*, Paris, Frey ; 12° op. 27, en *mi* naturel majeur, Paris, Frey ; 13° commence en *fa dièse mineur* et finit en *la majeur* (œuvre posthume, Paris, Launer).

Les sonates et quatuors de Rode sont des œuvres fort élégantes que l'on doit rapprocher, en ce qui concerne la

forme, des charmants trios de Viotti. Ces œuvres se composent d'une partie principale accompagnée d'un second violon, d'un alto et d'une basse. Il n'y faut donc chercher en aucune façon les qualités concertantes qu'on est habitué de trouver dans la musique d'ensemble.

Thèmes variés avec orchestre : 1er en *mi majeur*, op. 10; 2° en *la majeur*, op. 21.; 3° air allemand, op. 25, en *ré majeur*; 4° op. 26 en *ré majeur*. Thèmes variés avec quatuors : 1° op. 9; 2° op. 12; 3° et 4° op. 28.

Fantaisie pour violon et orchestre, op. 24.

Cavatine et rondeau avec quatuor, op. 28.

Duos pour deux violons, 1er livre, Paris, Leduc ; 2° livre, op. 18, Paris, Richault; 3e livre, Berlin, Lischke ; cavatine et rondeau mêlé d'airs russes avec piano, quatuor ou orchestre.

Introduction et variations brillantes en *sol majeur* pour le violon avec orchestre ou piano (composées sur un air tyrolien). Œuvre posthume, Paris, Launer.

Variations et finale sur un thème favori italien (*Nel cor più non mi sento*, de *la Molinara* de Paisiello) en *la*, avec orchestre, quatuor ou piano.

Variations sur un thème favori (de Hændel) pour violon en *mi majeur*, avec accompagnement d'un second violon, alto et basse, ou de piano. Œuvre posthume, Paris, Launer.

Etudes : Vingt-quatre caprices pour le violon dans les vingt-quatre tons de la gamme. Ces caprices, ainsi que les 7e, 8e, 9e, 10e, 11e et 12e concertos, ont été publiés à nouveau par la maison Richault, avec un accompagnement de piano qui n'est point de Rode. L'auteur de ces accompagnements est un artiste nommé Hermann. Douze études pour le violon avec accompagnement de piano *ad libitum*, œuvre posthume, Paris, Launer. Ces études sont loin d'égaler les premières, surtout sous le rapport du style.

La 9e et la 12e sont cependant très-belles. L'accompagnement de piano n'appartient pas à Rode et a été fait après coup.

Rode mérita d'être surnommé le *Corrège du violon*.

Rode surnommé le Corrège du violon.

A l'époque où brillait Rode, deux autres violonistes de la plus haute valeur illustraient l'école française : KREUTZER et BAILLOT.

Rodolphe KREUTZER, fils d'un musicien de la chapelle du roi, naquit à Versailles, en 1766. Elève de Stamitz (1), Kreutzer prit d'abord le style un peu étroit de son maître ; mais lorsqu'il eut reçu des conseils de Gaviniès et entendu Viotti, il élargit sa manière, devint brillant, hardi et presque chevaleresque. Sa qualité de son était nourrie plutôt que moelleuse, et sa manière de chanter était moins remarquable que sa hardiesse dans les difficultés. Ses grandes qualités étaient d'être original, de n'avoir suivi aucune école et de n'obéir qu'à l'impulsion de son sentiment énergique. Kreutzer a fait école et a produit beaucoup de bons élèves qui se sont assimilé ses qualités, et qui, en général, ont du brillant dans l'exécution.

Le seul reproche qu'on a fait à Kreutzer avec justesse était de manquer de variété dans l'accentuation de l'archet, et de couler presque tous les traits, au lieu d'y introduire le détaché.

Cet fut à ce violoniste que Beethoven dédia sa magnifique sonate pour piano et violon, op. 47. Kreutzer, on ne sait pourquoi, déclara incompréhensible et ne voulut point jouer cette sonate qui est cependant la plus haute cime du duo.

Sonate op. 47 dédiée par Beethoven à R. Kreutzer.

On a de cet artiste : 19 concertos, plusieurs duos, trios et quatuors. Ses études pour le violon sont remarquables

(1) Le fondateur de l'école de Manheim.

et surtout utiles à tout élève qui veut acquérir un mécanisme parfait de la main gauche.

Ses six sonates, excellente préparation à l'étude du concerto.

Outre ces *quarante études*, nous devons encore mentionner de ce célèbre violon *six sonates avec accompagnement de basse*, Paris, Cotelle, qui sont une excellente préparation à l'étude du concerto.

Auguste Kreutzer fut élève de son frère au Conservatoire. Sans avoir jamais eu l'éclat du jeu de Rodolphe, il appartient cependant à son école par une certaine élégance toute française, très-différente de la manière de Baillot et de Rode. En 1825, il succéda à son frère dans la place de professeur de première classe au Conservatoire.

Lafont fut d'abord élève de Bertheaume, puis de Kreutzer; mais il dut à Rode, son dernier maître, le fini et la perfection de son jeu. Une justesse irréprochable, un son pur et moelleux auquel on aurait désiré quelquefois plus d'énergie, beaucoup de sûreté dans l'exécution des traits, enfin un charme irrésistible dans la manière de chanter sur son instrument, telles étaient les qualités par lesquelles Lafont se fit remarquer à son entrée dans la carrière, et qu'il perfectionna dans la suite par des études constantes.

Fétis, dans sa *Notice biographique sur Nicolo Paganini*, rapporte une lettre de l'illustre violoniste italien qui se trouva en parallèle avec Lafont dans une circonstance toute particulière :

Lettre de Paganini, son jugement sur Lafont.

« A Gênes, où j'étais alors, dit Paganini (mars 1816), j'appris que Lafont donnait des concerts à Milan, je me mis en route aussitôt pour l'entendre. Son jeu me fit beaucoup de plaisir. Huit jours après, je donnai moi-même un concert au théâtre de la Scala, afin d'être connu de lui. Le lendemain, Lafont me proposa de nous faire entendre tous deux dans la même soirée. Je m'excusai en disant que des

épreuves semblables sont toujours dangereuses, parce que le public y voit un duel dans lequel il faut qu'il y ait une victime, et qu'il en serait sans doute ainsi dans cette circonstance ; car il était reconnu pour le plus habile violon de France, et par indulgence, on me faisait l'honneur de me considérer comme le premier violon de l'Italie. Lafont ne se rendant pas à mes objections, il ne me resta plus qu'à relever le gant qui m'était jeté. Je lui laissai le soin de régler le programme, qui fut disposé de cette manière : je jouai un concerto de ma composition, puis Lafont joua un des siens, après quoi nous exécutâmes ensemble la symphonie concertante de Kreutzer pour deux violons. Dans ce morceau je jouai exactement ce qui était écrit lorsque les deux violons jouaient ensemble ; mais dans les solos, je m'abandonnai à ma fantaisie d'italien, et improvisai sur l'accompagnement des choses nouvelles, ce qui ne parut pas plaire à mon aimable adversaire. Après ce morceau d'ensemble, Lafont joua ses variations sur un thème russe, et je terminai le concert par mes variations de Streghe. Lafont avait peut-être sur moi l'avantage de la beauté du son, mais les applaudissements du public m'ont bien fait comprendre que je n'avais pas eu le dessous dans la lutte. »

Paganini nous donne ainsi avec une grande simplicité la mesure et le caractère du talent de Lafont comme virtuose : « On ne peut nier, ajoute Fétis, que Lafont ait montré beaucoup d'imprudence dans cette circonstance. Nul doute qu'il ait eu des qualités classiques plus pures et plus analogues au goût français de son temps que Paganini, nul doute qu'il eût le son plus volumineux et plus égal, mais sous le rapport de la fantaisie originale, de la poésie du jeu et de la difficulté vaincue, il ne pouvait se mettre en comparaison avec son antagoniste. Dans un concert du Conservatoire de Paris, en 1816, la palme aurait été peut-

être pour lui ; mais devant un public italien, avide de nouveauté, d'originalité, d'entrain, il devait succomber. »

Sept *concertos*, et un grand nombre de *fantaisies*, toutes publiées à Paris, lui font tenir un assez beau rang parmi les compositeurs pour violon.

XIII.

BAILLOT.

Pierre-Marie-François-de-Sales Baillot, naquit à Passy, près de Paris, le 1er octobre 1771. Ce grand violoniste ne fut pas seulement remarquable par le mécanisme le plus riche et le plus varié, mais il eut encore l'âme d'un véritable artiste et l'amour et le sentiment le plus exquis des beautés de la musique, auxquels se joignait une intelligence prompte à saisir le style d'exécution convenant au caractère de chaque morceau.

Vers l'âge de 7 ans, il eut pour premier maître Polidori, florentin, qui avait peu d'exécution, mais qui ne manquait pas d'enthousiasme et qui, chaque jour, parlait à son élève de l'Italie.

En 1780, Baillot étant revenu à Paris avec ses parents, son professeur fut Sainte-Marie, artiste français, dont la sage sévérité lui donna ce goût de l'exactitude et de la netteté qu'on remarquait dans son jeu. Viotti, qu'il eut alors l'occasion d'entendre, devint pour lui le modèle de la perfection qu'il voulait atteindre, mais à sa manière; il n'avait que dix ans. Vingt ans après, le hasard lui fournit l'occasion de l'entendre une seconde fois ; ce fut alors que,

Influence de Viotti sur le style de Baillot.

frappé d'admiration pour le style de Viotti, si simple, si expressif, et tout à la fois si majestueux, il s'écria : « Je le croyais Achille, mais c'est Agamemnon. »

En 1783, Baillot suivit sa famille à Rome. Là, il eut pour troisième et dernier maître de violon, Pollani, élève de Nardini, qui dans ses leçons ne cessait de répéter à son élève : *Bisogna spianare l'arco* (il faut étendre l'archet, élargir le jeu). Mais il est vrai de dire que les grandes qualités du talent de Baillot furent celles qu'il puisa en lui-même ; après avoir fait sa principale étude des œuvres de Corelli, Tartini, Géminiani, Bach et Hændel que le hasard lui fit découvrir, Baillot succéda à Rode comme professeur de violon au Conservatoire. Le nombre de grands violonistes qu'il a formés est très-considérable, nous les nommons plus loin.

Grand violoniste solo, Baillot ne put jamais s'élever à toute sa hauteur lorsque la valeur de l'œuvre qu'il exécutait ne l'émouvait pas. A l'Opéra (1), par exemple, où il

(1) Baillot était violon solo à l'Opéra. Voici, racontée par Berlioz, une anecdote qui nous prouvera quel prestige était attaché au nom de Baillot..... « On avait annoncé sur l'affiche que le solo de violon du ballet de *Nina* serait exécuté par Baillot; une indisposition du virtuose, ou quelque autre raison s'étant opposée à ce qu'il pût se faire entendre, l'administration crut suffisant d'en instruire le public, par une imperceptible bande de papier, collée sur l'affiche de la porte de l'Opéra, que personne ne regarde. L'immense majorité des spectateurs s'attendait donc à entendre le célèbre violon.

» Pourtant au moment où Nina dans les bras de son père et de son amant, revient à la raison, la pantomime si touchante de Mlle Bigottini ne put nous émouvoir au point de nous faire oublier Baillot. La pièce touchait à sa fin. « Eh bien ! eh bien ! et le solo de violon, dis-je assez haut pour être entendu ? — C'est vrai, reprit un homme du public, il semble qu'on veuille le passer. — Baillot ! Baillot ! le solo de violon ! » En ce moment, le parterre prend feu, et, ce qui ne s'était jamais vu à l'Opéra, la salle entière réclame à grands cris l'accomplissement des promesses de l'affiche. La toile tombe au milieu de ce brouhaha. Le bruit redouble. Les musiciens

devait jouer des solos pour la danse, il perdait une partie de son talent et n'était que l'ombre de lui-même ; mais dans ses séances annuelles de quatuors et de quintetti, lorsque le génie de Boccherini, de Haydn, de Mozart et de Beethoven faisait battre son cœur, il devenait sublime et sans égal par la variété d'accents, les nuances de sentiment et la poésie des idées. Son archet était magique et les sons donnaient sous ses doigts d'éloquentes inspirations.

Nouvelle méthode de violon. L'art du violon.

En 1834, Baillot mit le comble à sa gloire par la publication d'une nouvelle méthode qu'il rédigea et qui parut sous le titre de *l'Art du violon* (1). De tous les livres élémentaires qui ont été faits sur l'art de jouer des instruments, celui-là est le mieux pensé, le mieux écrit, le plus prévoyant et le plus utile. Par cette publication, Baillot consolida cette belle et savante école française du violon qui lui est redevable d'une grande partie de sa gloire, qui a été longtemps l'objet de l'admiration des étrangers, et qui a peuplé les orchestres d'une multitude de virtuoses (2).

L'Art du violon de Baillot ne doit pas être considéré simplement comme une méthode de violon, dans le sens absolu de ce mot, mais comme le plus bel ouvrage sur

voyant la fureur du parterre, s'empressent de quitter la place. De rage alors, chacun saute dans l'orchestre, on lance à droite et à gauche les chaises des concertants, on renverse les pupitres, on crève la peau des timbales. J'avais beau crier : « Messieurs, messieurs, que faites-vous donc !... Quelle barbarie ! Vous ne voyez donc pas que c'est la contre-basse du père Chénié, un instrument admirable, qui a un son d'enfer ! » On ne m'écoutait plus, et les mutins ne se retirèrent qu'après avoir culbuté tout l'orchestre et cassé je ne sais combien de banquettes et d'instruments. » — *Mémoires de Hector Berlioz*, Paris, Michel Lévy.

(1) Il ne faut pas confondre cette nouvelle méthode avec celle qui a pour titre : *Méthode de violon*, par MM. Baillot, Rode et Kreutzer, rédigée par Baillot, et dont l'éditeur Heugel a donné aussi une nouvelle édition.

(2) Fétis.

l'esthétique des instruments d'archet et de la musique en général. Il sera donc lu avec fruit par les chanteurs, par les pianistes, ou par tout autre instrumentiste ou musicien aussi bien que par les violonistes.

Il serait par trop long de donner l'analyse complète de cet important ouvrage dont les développements très-étendus facilitent bien mieux les études de l'élève laborieux que toutes ces *méthodes abrégées* qui ne laissent jamais son esprit entièrement satisfait.

Quelques extraits de cette œuvre didactique, dans laquelle Baillot semble se révéler tout entier, suffiront pour faire comprendre de quelles hauteurs l'illustre violoniste contemplait l'art appelé par Beethoven, *une révélation plus sublime que toute sagesse, que toute philosophie.*

Voici ces extraits :

GAMME.

Définition de la gamme.

« La gamme est l'échelle de notre système musical; elle offre, telle qu'elle est, un chant noble et symétrique, susceptible de beaucoup d'expression et de variété; elle se prête à tous les mouvements de l'harmonie, elle accompagne toutes les mélodies, et lorsqu'on réfléchit sur ses limites, on a peine à comprendre comment cinq tons et deux demi-tons peuvent fournir autant de combinaisons et présenter autant de ressources. On ne saurait donc l'étudier avec trop de soins sous tous ses aspects et avec toutes ses nuances. C'est la palette sur laquelle on doit trier, préparer les couleurs, pour avoir à sa disposition tous les différents tons et leurs nuances les plus délicates.

» Lorsqu'il s'agit de *gammes*, la première idée qui se présente est celle d'une espèce de supplice ou tout au moins d'un long ennui qu'il n'est pas donné à tout le monde de supporter ou de vaincre. »

Gammes lentes moins profitables que celles plus mouvementées.

Baillot explique que la lenteur appliquée communément aux gammes est la cause qui en fait rejeter ou négliger l'étude. Il ajoute que les gammes lentes, quoique nécessai-

res, ne sont pas toujours aussi profitables que les gammes auxquelles on donne un mouvement plus accéléré, parce qu'elles ne permettent pas de déterminer la tonalité aussi facilement que ces dernières. Enfin, il recommande la pratique constante des gammes comme devant être à l'art du violon ce que la vocalisation est à l'art du chant.

Utilité des gammes.

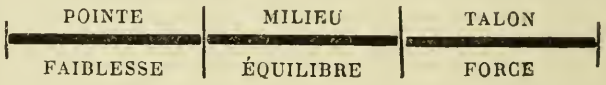
« Il faut tant de peine et de patience dans les arts pour obtenir de bons résultats, que l'on ne doit pas épargner les efforts qui ont pour but d'applanir les difficultés, d'abréger les études et de hâter le moment d'en recueillir le fruit. »

ARCHET.

Division de l'archet.

« Diviser l'archet, c'est déterminer de quelle partie de l'archet on doit se servir pour rendre particulièrement, et le mieux possible, tel effet ou tel accent...

» D'après la dimension de l'archet, sa forme et la manière dont on le tient, voici la division à laquelle nous avons cru devoir nous arrêter :



» Le talon de l'archet a la force en partage; il marque les temps, frappe les accords et rend avec énergie les accents qui exigent une certaine puissance de son. Il dispose également de la force de retenue, et dans le chant, l'aspiration remonte jusqu'à lui.

» Le milieu possède l'équilibre, la force tempérée par la douceur; il est moelleux dans la pesanteur, élastique dans la légèreté, il est, pour ainsi dire, le centre de l'expression : c'est lui qui *respire*.

» La pointe, éloignée du principe moteur, n'est pas toutefois le terme de sa puissance. Son défaut d'élasticité la rend propre aux sons amortis, aux accents mats de martelé, et, par la faiblesse naturelle de son extrémité, elle devient, dans le chant, la limite où l'expression *expire*. »

Baillot applique ensuite la division de l'archet à des exemples tirés des œuvres des grands maîtres.

SON.

« ... La *Rondeur* du son, c'est-à-dire la manière de faire vibrer la corde aussi également qu'il est possible, est le principe de ce qu'on appelle largeur dans le jeu. Largeur dans le jeu.

» Cette largeur consiste à proportionner la durée des sons et l'étendue de l'archet à la valeur des notes et à la grandeur du style. Elle se manifeste en même temps, et par une force de retenue, et par une impulsion d'archet. On ne saurait autrement la définir qu'en disant qu'elle est un composé de lenteur et de vitesse. Dans l'adagio, c'est un peu plus que la retenue ordinaire, dans l'allegro, c'est plus que la vitesse accoutumée de l'archet, mais avec une continuité de vibration qui semble retenir cet élan d'archet et lui rendre en largeur ce qu'il donne en étendue.

» Il arrive quelquefois de confondre la longueur du coup d'archet avec la largeur du jeu. Cette longueur, quand elle est déplacée, n'est point la véritable grandeur, elle n'en est que la charge, tandis qu'il suffit souvent de peu d'étendue d'archet pour rendre avec largeur les pensées les plus élevées. »

TIMBRE ET CARACTÈRE DES QUATRE CORDES DU VIOLON.

« Indépendamment du timbre qui appartient au violon en général, et de celui qui dépend de la facture de chaque violon en particulier, il est une variété de timbre que chacune de ses cordes est susceptible de recevoir de l'exécutant, et au moyen de laquelle on peut donner au violon le caractère du *hautbois*, celui de la *flûte*, du *cor*, de la *trompette*, de l'*armonica* (sic), et, sous le rapport de son harmonie, le caractère de la *harpe*, du *piano*, et même de l'*orgue*.

« La *chanterelle*, dont le timbre est clair et argentin, et dont quelques notes peuvent être considérées comme additionnelles à la voix, convient surtout aux passages brillants, aux débuts qui deviennent d'autant plus remarquables qu'ils sont à un diapason plus élevé, et semblent être, jusqu à un certain degré, le résultat d'un Chanterelle.

mouvement passionné qui fait élever plus ou moins la voix en raison de la force du sentiment qui l'anime.

» La chanterelle, par l'effet du contraste, donne plus de douceur à l'expression du médium et fait mieux ressortir la beauté des sons graves.

» Les sons aigus employés avec toutes les ressources de la science et du génie, et rendus avec délicatesse et pureté, sont d'un effet ravissant.

» Le timbre de la chanterelle a de l'analogie, dans les notes élevées, avec la petite flûte, et convient aux morceaux vifs et d'une expression légère.

Seconde corde.

» La *seconde corde* a quelque chose de doux et de pénétrant qui lui donne la plus grande analogie avec la voix de femme. Elle est un des principaux charmes du violon, car tout son pouvoir est dans sa douceur.

» On obtient de la seconde corde des sons analogues à ceux de la flûte, principalement depuis la quatrième ou cinquième note.

» Cette corde prend aussi le timbre du *hautbois* (1), et même celui de la *musette*, le hautbois des montagnes.

Troisième corde.

» La *troisième corde* a le caractère noble et velouté de la voix de contralto. Elle convient surtout au style grandiose, et sans avoir la puissance et la force de la quatrième corde, elle en a presque la majesté. Cette corde est celle sur laquelle on rend le mieux les sons flûtés (2).

Quatrième corde

» La *quatrième corde* est celle qui détermine l'empire du violon. Il y a, sur d'autres instruments, des sons plus graves, mais on

(1) Pour imiter ce timbre, il faut appuyer l'archet un peu plus qu'à l'ordinaire, se rapprocher du chevalet et que l'on sente que les aspérités du crin retiennent pour ainsi dire les vibrations de la corde.

(2) Pour les obtenir, on promène l'archet sur la touche, très-légèrement et avec rapidité, afin de laisser à la corde la plus grande liberté possible. Le son a, pour lors, une intensité bien moins considérable que celle qu'il peut acquérir quand on veut produire des sons analogues à ceux du hautbois. Cette différence d'intensité dans les deux cas provient évidemment de ce que, pour produire le son du hautbois, on ébranle la corde si près du chevalet qu'elle est contrainte à s'écarter beaucoup plus de sa position du repos qu'elle ne le fait lorsqu'elle est ébranlée près de la touche et avec une grande légèreté, quand on veut obtenir des sons flûtés.

n'en trouve point qui aient autant d'autorité. C'est la voix de ténor dans toute sa beauté Cette corde tient sous sa dépendance les notes consonnantes des cordes plus aiguës. Si elle est d'une mauvaise qualité, elle paralyse tout ce qui répondrait à sa voix; si elle est pure et sonore, elle donne le ressort et la vie à tout le reste. Son énergie, sa voix puissante vaut à elle seule tout un instrument, et plus cette voix est grave, plus elle favorise l'expression pour atteindre jusqu'au sublime.

» Les sons de la quatrième corde se prêtent à l'imitation du cor, surtout dans les tons un peu élevés (1). »

Autre moyen employé pour obtenir les sons harmoniques.

A l'article des sons harmoniques, Baillot donne un moyen différent de celui qu'on emploie ordinairement pour obtenir ces sons, dont Paganini a fait le plus heureux usage. Voici ce moyen que le hasard fit découvrir à Baillot :

« En posant les doigts un peu plus que pour effleurer la corde, et toutefois beaucoup moins que pour les sons ordinaires, et en excitant vivement la vibration de la corde avec l'archet, chaque note (autres que les harmoniques naturelles *la*, *ré*, *sol*), sonne alors à l'octave, si l'on a soin de placer l'archet au-dessus de l'extrémité de la touche en jouant sur la deuxième et la troisième corde, de l'en éloigner lorsque l'on joue sur la quatrième.

» Jusqu'ici ce moyen ne nous a paru praticable qu'à la première position et sur les cordes *la*, *ré*, *sol*.

NUANCE ARTIFICIELLE, SOURDINE.

Caractèr de la sourdine.

» On peut appeler nuance artificielle celle que l'on obtient sur le violon par l'emploi de la *sourdine* et indépendamment des nuances

(1) Il suffit d'appuyer assez fortement les doigts et l'archet pour donner à ces sons de la franchise et du mordant lorsque le mouvement est vif, et beaucoup de rondeur lorsque le mouvement est lent, et de rapprocher l'archet du chevalet pour que la force de vibration rende plus fidèlement les sons nobles et touchants du cor.

On produit également sur la quatrième corde les sons de la trompette en montant jusqu'aux notes très-élevées, et en donnant plus de force et de mouvement à l'archet.

que font naître les diverses inflexions de l'archet. La sourdine semble donner au son une espèce de mode mineur Son timbre voilé a quelque chose de mystérieux, de doux et de plaintif. Il rafraîchit et repose les sens bien souvent fatigués par les effets éclatants; il prépare à d'autres impressions qui sont alors d'autant plus fortes qu'elles ont été amenées par un contraste; il dispose au recueillement; il favorise les émotions profondes qui ont tant de charmes pour les âmes tendres et mélancoliques, car la musique peut donner une sensation au-dessus du plaisir en allant jusqu'à faire du bien.

» Il est donc essentiel de se servir de la sourdine toutes les fois que le compositeur a fait connaître son intention à cet égard; ce serait vainement que l'on croirait y suppléer en jouant très-piano.

TROISIÈME SON.

» Lorsque l'on pose sur la table du violon, du côté de la quatrième corde, près du chevalet, et dans le même sens que l'*f* de l'instrument, une clef de quatre à cinq pouces de longueur et à peu près du poids de deux onces, en soutenant deux sons avec justesse et avec égalité, on entend très-distinctement un troisième son grave. »

Baillot, qui avait remarqué cet effet singulier, le présente comme un fait isolé en donnant un exemple de la manière dont on pourrait en tirer parti ; il ne serait pas impossible qu'il se rattachât un jour à un système général, ainsi que le célèbre Tartini avait entrepris de le faire, d'après la découverte du troisième son, sans aucun moyen artificiel.

Imitation de l'orgue.

» En faisant l'énumération des divers caractères de timbres que le violon avait la propriété d'imiter, nous avons dit qu'il pouvait rappeler la gravité harmonieuse de l'orgue.

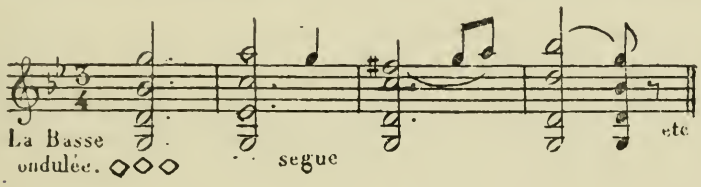
» La double corde suffit à cet effet pour donner quelque idée du genre de vibrations qui distingue l'orgue de tous les instruments, en appuyant l'archet avec force sur les cordes, et en le rappro-

chant ensuite un peu du chevalet, le son prend quelque chose du jeu *nasard* de l'orgue, et l'imitation devient plus exacte lorsque l'on produit des ondulations dans le son par le mouvement de la main gauche. »

L'auteur donne comme exemple la 29me étude de Fiorillo (Voyez ce nom, chap. XV).

Il ajoute que « ce morceau exécuté avec lenteur et à plein jeu, prête par son style à l'imitation de l'orgue, et peut rappeler l'effet du plus majestueux des instruments, de celui qui, depuis tant de siècles, a toujours été le sublime organe de la prière. »

» On peut encore retrouver quelque souvenir de ses effets les plus voilés et les plus doux dans la manière de soutenir les sons en quadruple corde, telle que nous l'avons indiquée dans cet exemple :



« Mais si l'on veut essayer de rappeler sur le violon une partie de la puissance de l'orgue, on y réussit d'autant mieux que le roulement, occasionné par le mouvement de la clef sur la table du violon, imite le ronflement de l'orgue, et que cette imitation peut faire illusion pendant quelques instants, surtout si l'on joue dans une salle un peu retentissante.

QUADRUPLE CORDE.

Nouveau procédé pour soutenir des accords de quatre sons.

» Les quatre cordes sont fréquemment employées dans les accords, mais ne le sont à la fois que dans les accords plaqués; ils ne peuvent le faire en sons soutenus sur le violon qu'à l'aide d'un procédé fort simple et qui ne sort pas des moyens connus pour faire vibrer les cordes. Nous avons cru l'avoir imaginé il y a bien des années, en ayant fait l'application sur un adagio composé par

nous comme essai de ce procédé. Mais d'autres l'ayant pratiqué depuis, on peut en conclure que ce moyen était trop naturellement à la portée de tout le monde pour n'avoir pas été trouvé en même temps par plusieurs personnes. Il y a des inventions (si l'on peut appeler ainsi de pareils essais), qui viennent au-devant d'un praticien et que la nécessité présente sans qu'on y pense. Il n'a peut-être fallu pour celle-ci qu'une monture de crins détachée ou une hausse cassée, d'où a pu naître l'idée de remédier au premier inconvénient et de se passer de l'objet du second, en plaçant le bois de l'archet par-dessous le violon et tenant le crin et la baguette de la même main, en y laissant d'ailleurs les doigts posés à peu près comme à l'ordinaire.

» Les cordes sont ainsi attaquées toutes ensemble ; on peut à volonté ne jouer que sur deux ou sur trois en levant ou baissant la main droite ; c'est un moyen de donner de la variété à ce genre d'effet qui convient surtout aux adagios d'un caractère doux, grave ou mystérieux, et que l'on peut pratiquer également dans un mouvement plus ou moins animé.

» Nous avons entendu faire quelques essais de ce procédé qui n'ont pas été mal accueillis du public, mais que l'on a confondu ensuite avec ce qu'on appelle le *charlatanisme*. Si nous comprenons bien ce mot, il ne peut s'appliquer qu'aux choses qui ne répondent pas à ce que l'on a promis, à celles qui trompent par une apparence de talent ou de vérité que le résultat vient contredire. Or, on ne voit pas en quoi il serait indigne du vrai talent d'employer un pareil procédé ; il n'importe guère que le crin soit tendu ou détendu, ni que la baguette de l'archet soit placée sous le violon au lieu d'être au-dessus des cordes ; l'essentiel est de plaire, de toucher par des moyens qui n'aient rien de mauvais dans leur principe ou dans leur effet. Le procédé dont il s'agit donne la faculté de soutenir les sons sur les quatre cordes à la fois ; voilà sa différence avec le moyen ordinaire : il offre donc un avantage de plus dont le génie pourra profiter. Nous sommes persuadés qu'avec de beaux morceaux de musique, d'un caractère calme et religieux, convenables à cette façon de jouer, et rendus avec toutes les nuances et l'expression nécessaires, on aurait un moyen de plus pour ajouter aux effets du violon, et pour augmenter ainsi le charme de son harmonie. »

Définition du charlatanisme.

Des choses d'effet.

On voit par ces extraits de l'art du violon que les violonistes ne doivent point négliger les choses d'effet. Ce

sont des richesses dont le violon doit profiter sans doute, mais qui ne doivent pas faire perdre de vue ses trésors naturels, c'est-à-dire les accents de la voix qu'il est destiné à suppléer.

Baillot, compositeur.

Dans tout ce qui précède, Baillot n'a été considéré que sous le rapport de son talent d'exécution ; « comme compositeur (1) de musique pour son instrument, il ne me paraît pas qu'on lui ait rendu justice, ni que ses ouvrages aient été estimés à leur juste valeur. Son style est, en général, grave ou passionné, et l'on y voit que l'artiste a moins cherché à plaire par des sacrifices au goût du public qu'à satisfaire ses penchants qui sont toujours élevés. De là vient le reproche qu'on a quelquefois fait à l'artiste de manquer de charme dans sa musique et d'y mettre de la bizarrerie. Cette prétendue bizarrerie n'est que de l'originalité qui peut-être ne s'est pas produite dans un temps favorable. La difficulté d'exécution de la musique de Baillot a pu nuire aussi à son succès. Empreinte de la véhémence et de la souplesse de son archet, elle était rendue par lui comme elle avait été conçue ; mais il y a si peu de violonistes capables de sentir et d'exprimer ainsi, qu'il n'est point étonnant que le découragement se soit emparé de la plupart d'entre eux, quand ils ont essayé d'imiter le maître. De tous les morceaux composés par Baillot, les airs variés sont ceux qui ont été le mieux compris et qui ont obtenu le plus de popularité. Parmi ses ouvrages, ceux qui ont été gravés sont : 1° quinze trios pour deux violons et basse ; — 2° six duos pour deux violons ; — 3° douze caprices ou études pour violon seul ; — 4° neuf concertos ; — 5° une symphonie concertante pour deux violons avec orchestre ou accompagnement de piano ; — 6° trente airs variés avec orchestre, ou quatuor, ou seule-

Œuvres gravées de Baillot.

(1) Fétis. *Biographie universelle des musiciens.*

ment violon et basse; — 7° trois nocturnes ou quintettes; — 8° trois *andante*, dont un avec sourdine, morceau charmant et de l'effet le plus heureux; — 9° trois quatuors pour deux violons, alto et basse; — 10° une sonate pour piano et violon; — 11° un *adagio* suivi d'un rondo; — 12° un souvenir; — 13° vingt-quatre préludes dans tous les tons. Plusieurs éditions de ces ouvrages ont été faites en France et en Allemagne. Les compositions inédites sont celles dont les titres suivent : 1° vingt-quatre caprices ou études dans tous les tons et suivant leurs divers caractères, pour faire suite à l'*Art du violon*; — 2° un dixième concerto; — 3° plusieurs fantaisies; — 4° un boléro; — 5° plusieurs airs variés; — 6° quelques morceaux détachés. »

Élèves de Baillot.

Les meilleurs élèves de Baillot furent : MAZAS, HABENECK (1) et MM. DANCLA, MAURIN et SAUZAY; ces derniers sont actuellement professeurs au Conservatoire national de musique.

M. E. SAUZAY, qui fut l'ami et le gendre de Baillot, est non-seulement violoniste de grand mérite, mais encore compositeur et écrivain très-distingué.

Le fils de Baillot, pianiste remarquable, est professeur de la classe d'*ensemble instrumental* au Conservatoire.

(1) Habeneck fut le maître des violonistes Alard et Léonard, et de M. Deldevez, l'illustre chef d'orchestre de la Société des concerts du Conservatoire.

XIV.

LOCATELLI, PRÉCURSEUR DE PAGANINI.

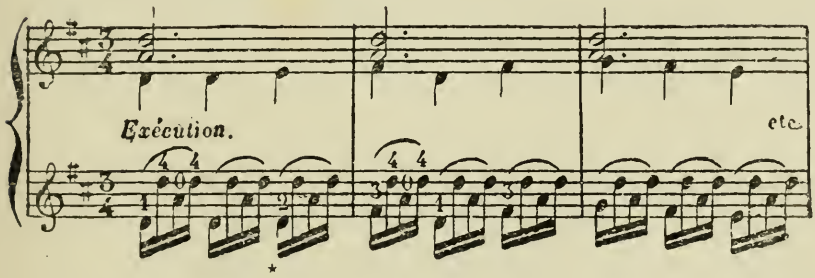
Les prodiges inventés par les Baltzar, les Biber, les Walther et les Carlo Fiorina ne devaient pas rester stériles. Un élève de Corelli, celui qui s'éloigna le plus de la manière de son maître, LOCATELLI, né à Bergame, marcha sur les traces des violonistes que nous venons de citer et dont nous avons parlé déjà dans la première partie de cette étude.

Inventions de Locatelli.

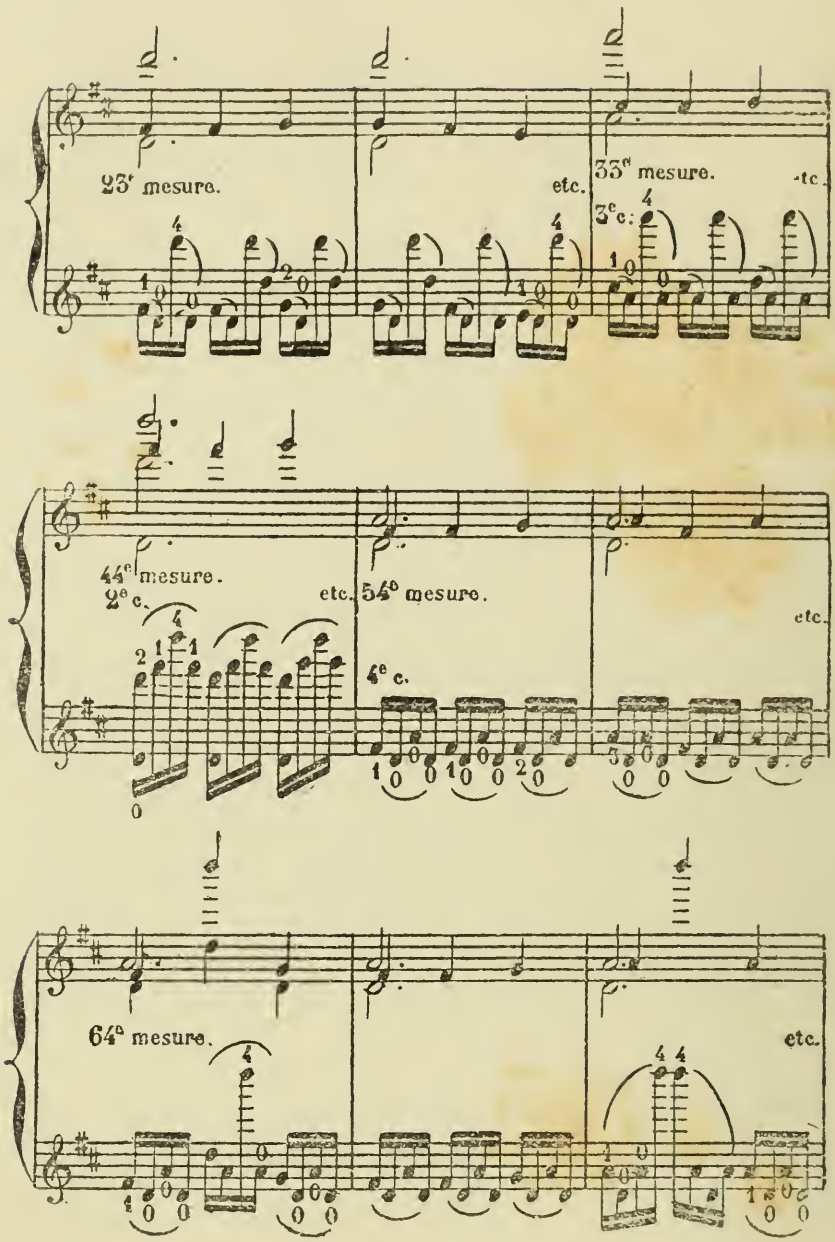
Plein de hardiesse et d'originalité, Locatelli inventa de nouvelles combinaisons pour l'accord du violon, la double corde, les arpèges. Les violonistes de cette époque se plaisaient à faire de l'arpège une espèce d'énigme qu'ils donnaient à deviner aux exécutants. Ils l'écrivaient entièrement par abréviation, et en entremêlant des notes à vide avec des notes très-élevées, ce qui en rendait la lecture fort difficile. Le labyrinthe de l'harmonie offre l'exemple d'un des plus curieux de leurs caprices. Il porte cette devise : *Facilis aditus, difficilis exitus* (voyez le XIIe concerto de l'*arte del violino*). M. Alard l'a publié dans son recueil des *Maîtres classiques du violon.*

Arpèges énigmatiques.

En voici les principales combinaisons :



* Au lieu de *ré*, lisez *mi*.



Si Locatelli ne fonda point d'école, c'est qu'il fallait être doué d'une singulière dextérité pour exécuter les traits remplis de nouveautés et de difficultés, jusqu'alors inconnues, dont il a rempli quelques-uns de ses ouvrages.

Parmi les contemporains de cet artiste, il en est peu, même chez les professeurs, qui aient aperçu tout ce qu'il y avait de neuf et d'inventé dans ses *Caprices énigmatiques*; mais ses autres sonates et ses concertos sont remplis d'idées gracieuses et se font remarquer par une facture élégante. C'est dans cet ouvrage (en italien, l'*arte di nuova modulazione*), que Locatelli a placé toutes ses inventions nouvelles sur les diverses manières d'accorder le violon, et sur des combinaisons d'effet auparavant inconnues, combinaisons dont PAGANINI fera l'emploi le plus heureux à cette époque où le besoin d'innovations tourmentait tous les esprits.

Scordature.

La *scordature* (on appelle ainsi les diverses manières d'accorder le violon) (1), avait été déjà employée avec suc-

(1) L'accord du violon paraît avoir en général subi peu d'altérations. Mersenne, Borranni, Laborde, nous donnent toujours *sol*, *ré*, *la*, *mi*. Cicerone lui-même, dès 1613, indique *ré*, *la*, *mi* pour son violon tricorde. Cependant, sans changer l'instrument, et pour avoir de nouveaux timbres, on eut l'idée, en Allemagne et en Italie, de disposer quelquefois l'accord d'une façon différente à la fin du XVIIe siècle et au XVIIIe. Le violon s'appelait alors discordi (verstimente violine). Au commencement du XVIIIe, un violoniste, nommé Pritsk, écrivit trois sonates où la chanterelle était accordée en *fa* et en *mi* alternativement. Locatelli employa aussi cet artifice, et pendant quinze ou vingt ans, il fut de mode de discorder le violon. Une méthode pour accorder de différentes manières est indiquée dans un traité anonyme publié à Augsbourg en 1759, sous le titre de *Rudimenta Pandurislæ*. L'auteur indique les moyens d'exécuter les passages en tierces dans l'espace d'une octave ou d'une neuvième sans changer la position, en accordant trois cordes à la tierce l'une de l'autre. On peut voir dans un article de Fétis (Gazette musicale, 1839, page 267), les titres de quelques morceaux écrits pour violon discordé. Pugnani et Viotti firent disparaître cette mode; mais de nos jours, Paganini, pour obtenir plus d'éclat et de brio et pour varier le timbre, haussait son violon d'un ton et déplaçait ainsi les effets des cordes à vide. Quelquefois aussi, pour faciliter l'exécution dans les tons trop chargés de dièzes et de bémols, il peut arriver que l'artiste hausse ou baisse l'accord général d'un demi-ton. La partition du *Pré aux Clercs* présente au 3me acte (page 337) un curieux exemple de changement d'accord.

cès par Nicolas-Adam STRUNCK, violon d'Ernest-Auguste, électeur de Hanovre. Étant à Rome, cet artiste alla voir Corelli. Celui-ci lui demanda de quel instrument il jouait : « Du clavecin, répondit l'Allemand, et un peu de violon, mais je serais ravi de vous entendre. » Corelli le satisfit sur le champ et joua un air que Strunck accompagna sur le clavecin. Son rival prit ensuite le violon, et s'amusant à le désaccorder, il préluda avec tant de justesse, en parcourant les tons chromatiques, que Corelli lui dit en mauvais allemand : on m'appelle *Archange*, mais on peut bien vous appeler *Archi-Diable*.

Voulant obtenir de l'alto, auquel il confiait la mélodie, un effet de coloris étrange et sombre, Hérold fit descendre la corde *ut* au *si* bémol.

Schumann usa du même procédé pour le violoncelle dans son grand trio en *mi* bémol pour piano et instruments à cordes. M. Saint-Saens, dans la *Danse macabre*, partition exécutée en 1875, a fait descendre d'un demi-ton l'accord de la chanterelle du premier violon solo. L'instrument est donc accordé en *sol, la, ré, mi bémol*. Dans ce morceau, nous ferons remarquer en passant l'effet étrange et original des deux quintes sur les cordes à vide de l'instrument. — H. Lavoix (*Histoire de l'instrumentation*).

Voici les différentes manières d'accorder le violon telles que Baillot les a données dans son *Art du Violon* :

ACCORD DU VIOLON.

	AVANTAGES.	INCONVÉNIENTS.
Accord universellement adopté.	Simplicité. — Richesse. Est composé d'une seule et même consonnance parfaite. — Son étendue lui donne les notes des accords nos 2, 3, 4, 6, 7 et 8, tandis que ces accords n'ont pas toutes les notes que cette étendue comprend.	Cette manière d'accorder le violon n'a d'autre inconvénient que celui qui est attaché à la simplicité : elle ne saurait toujours également plaire à des organes imparfaits; mais on ne s'en écarte jamais, qu'on ne sente le besoin d'y revenir.

SCORDATURE

ou diverses manières d'accorder le violon.

	AVANTAGES.	INCONVÉNIENTS.
Employé par Tartini.	Plus grande vibration des octaves à vide. Mi et La, ainsi que des aliquotes.	Monotone. — Vibrations qui, par leur grande résonnance, ne conviennent qu'à certains caractères de musique exigeant plus de sonorité que d'autres et qui nuisent ailleurs, attendu que les nuances doivent dépendre de l'exécutant et qu'aucune note ne doit parler plus qu'aucune autre malgré lui. Un ton de moins au grave.
Employé par Barbella.	Harmonieux et doux, imitant la viole d'amour.	Monotone. Deux tons de moins à l'aigu. Un ton de moins au grave.

	AVANTAGES.	INCONVÉNIENTS.
Employé par Nardini.	Comme le précédent.	Monotone. — Trois tons de moins dans le grave. Moins doux que le précédent par cette raison.
Employé par Lolli (1) (1) et par Fiorillo.	D'un effet grave et doux.	
Employé par Paganini.	Une note de plus à l'aigu. Passages impraticables, rendus faciles et piquants par ce moyen. Augmentation de sonorité.	Moins de noblesse en raison du demi-ton donné en élévation aux cordes, et par rapport au demi-ton de moins au grave. Le violon solo étant accordé de cette manière, et l'orchestre conservant l'accord ordinaire, le caractère de tonalité se trouve altéré par ce mélange.
Employé par Paganini. NOTA. M. Vieuxtemps a même monté le *sol* jusqu'à l'*ut*, dans sa fantaisie sur *Norma* pour la 4e corde seule.	Changement de l'accord à la 4e corde seulement. Plus de sonorité (avec le si naturel) et plus d'illusion pour l'emploi de la 4e corde seule, en ce que les notes élevées paraissent plus difficiles à faire qu'elles ne le sont en réalité, la corde étant montée d'une tierce. Rend faciles des passages qui seraient impraticables sans ce moyen.	Tierce mineure ou tierce majeure de moins au grave.

Employé par Mazas et de Bériot.	Avantage du même genre que l'accord précédent, mais moins grand pour l'emploi exclusif de la 4e corde. Donnant plus de sonorité aux autres cordes.	Un ton de moins au grave.
Employé par Baillot. En tournant la cheville	Surprise d'un effet doux. Note grave, favorable à l'arpège, demi-ton de plus au grave.	La 4e corde ainsi baissée ne tiendrait point l'accord si l'effet était prolongé.
Employé par Baillot. En tournant la cheville.	Surprise plus prolongéee, d'un effet doux et grave, favorable à l'arpége et à la terminaison du morceau. Une quarte de plus au grave.	La 4e corde, plus détendue que dans le passage précédent, tiendrait encore moins l'accord si l'emploi en était plus prolongé. Pour éviter cet inconvénient, on pourrait mettre une 4e corde plus forte, mais elle ne serait plus en proportion avec les autres cordes, ce qui détruirait cette égalité, cette proportion entre les cordes dont l'effet est d'exécuter avec la plus grande douceur de transition le passage des notes du grave à l'aigu et de l'aigu au grave.
	Malgré les inconvénients plus ou moins grands que nous venons de signaler, l'expérience prouve que l'on peut quelquefois faire usage avec succès de ces diverses manières d'accorder le violon.	

Locatelli ne forma pas beaucoup d'élèves, à cause des grandes difficultés de sa musique; mais il eut pour imitateurs, en quelques parties, Lolli, Fiorillo et surtout Paganini, dont le talent a été, suivant Fétis, le développement le plus complet des tendances du modèle.

XV.

IMITATEURS DE LOCATELLI.

(Lolli et ses élèves, Chrétien Urhan, Fiorillo).

Extinction de l'ancienne école française du violon.

Lolli, Antoine, né à Bergame en 1728, ne dut qu'à lui-même le talent qu'il acquit sur le violon. C'est à son époque qu'on doit fixer l'extinction de l'ancienne école française du violon. Imitateur de Locatelli, son talent consistait particulièrement en une singulière dextérité à vaincre les difficultés de la main gauche (1); mais il y avait trop peu de raison dans sa tête pour qu'on pût attendre de lui de l'ordre et de la sagesse dans son jeu. Néanmoins, dans ses intervalles lucides, dit Burnez, il avait un talent *admirable d'expression pour les choses larges et sévères*. Malheureusement, il n'avait pas le sentiment de la mesure. Lolli fit entendre le premier *les derniers sons aigus du violon* et *des chants sur la quatrième corde* (2), ce qui lui attira de nombreux prosélytes; mais

Opposition entre les sons aigus et les chants sur la quatrième corde.

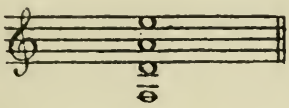
(1) Nous avons vu que Guillemain (qui eut pour maître Baptiste Anet, élève de Corelli), se distinguait aussi par une main gauche prodigieuse.

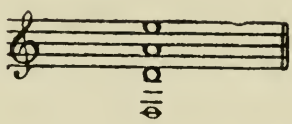
(2) Nous verrons Paganini renouveler ces anciens effets.

le haut prix de ses leçons fut cause qu'il forma peu d'élèves directs. On le suivait, on l'entendait, on saisissait son genre. JARNOWICK, l'omnitalent, SAINT-GEORGES et WOLDEMAR furent seuls ses disciples favoris. Élèves de Lolli.

Pendant son séjour en Allemagne, Lolli avait échangé la manière large et précursale de Viotti contre l'originalité d'Esser. Ce genre n'ayant pas été goûté à Paris, il passa en Espagne, ensuite à Lisbonne et enfin à Naples, où il mourut âgé d'environ 60 ans.

Dans les première et sixième sonates de son op. 9, il pratique les scordatures suivantes :





Il en tire d'excellents effets au moyen de la double corde.

JARNOWICK (Jean-Marie GIORNOVICCHI, connu sous le nom de), naquit à Palerme en 1745. Elève de Lolli, il devint par les leçons de ce maître un violoniste distingué. Les qualités de son talent étaient particulièrement une justesse parfaite, la netteté dans l'exécution des traits, et le goût dans le choix des ornements ; mais il tirait peu de son de l'instrument et manquait de largeur et d'expression. Arrivé à Paris vers 1770, il débuta au concert spirituel par le sixième concerto de son maître, où il ne réussit pas, parce que cette musique exige un caractère mâle d'exécution qu'il ne possédait pas ; mais il prit bientôt sa revanche dans son premier concerto (en *la* majeur), dont le style agréable et léger eut un succès d'enthousiasme. Dès ce moment, la musique et le jeu de Jarnowick furent à la mode, et pendant près de dix ans, l'ar- Vogue des ouvrages de Jarnowick.

tiste et ses ouvrages jouirent d'une vogue dont il n'y avait pas eu d'exemple jusqu'alors. Arrivé à Londres (1) en 1792, il y joua dans les concerts qui furent donnés à cette époque, et presque toujours il y fut applaudi. Malheureusement pour lui, Viotti (2) arriva vers le même temps dans la capitale de l'Angleterre, et la supériorité de son talent plaça Jarnowick à un rang inférieur, comme cela était arrivé entre eux dix ans auparavant à Berlin. De même à Saint-Pétersbourg, l'arrivée de Rode, élève de Viotti, le fit bientôt oublier. On a de cet artiste : 1° *quinze concertos* pour le violon, qui ont tous été gravés à Paris ; — 2° *trois quatuors* pour deux violons, alto et basse, op. 1, à Paris, Naderman ; — 3° *duos* pour deux violons, op. 2, 3, 16 et 24, Paris, Naderman, Janet et Sieber ; — 4° *Sonates* pour violon et basse, ibid. ; — 5° quelques *symphonies* exécutées au concert des amateurs et gravées chez Bailleux, à Paris.

Pendant son séjour à Paris, Jarnowick eut à lutter contre l'étonnement excité par le talent de François LAMOTTE, premier violon de la chapelle impériale, à Vienne. Un prodigieux mécanisme de la main gauche, qui lui permettait de jouer de longs passages sur une seule corde, et le *staccato* le plus brillant qu'on eût entendu jusqu'à lui, étaient les qualités qui distinguaient cet artiste. A Prague, Lamotte se fit connaître comme un très-habile lecteur capable de jouer à vue toute espèce de musique. Boblizeck, secrétaire du prince de Fürstemberg, voulut essayer si son talent répondait à ses prétentions ; il composa pour le jeune virtuose un concerto fort difficile en *fa* dièse majeur, et ne mit les parties sur

François Lamotte.

(1) Jarnowick avait auparavant visité Vienne, Varsovie, Saint-Pétersbourg, Stockolm, et partout il eut des succès.

(2) Voir la note au chapitre X.

les pupitres qu'au moment de commencer l'exécution. Pendant le tutti de l'orchestre, Lamotte avait examiné ce qu'il avait à jouer ; il monta rapidement son violon un demi-ton plus haut, et joua conséquemment le morceau en *fa* majeur, avec beaucoup de facilité. Ce moyen a été employé plus tard avec succès par Paganini, ainsi que nous le verrons.

Violon haussé d'un demi-ton pour la facilité de l'exécution.

Saint-Georges (le chevalier de), né à la Guadeloupe, le 25 décembre 1745, fut élève de Lolli pour le violon et non de Leclair, comme le dit Fétis. Il acquit sur cet instrument un talent égal à celui des meilleurs violonistes français de son temps, et brilla dans les concerts par l'exécution de ses concertos.

Un œuvre de *sonates* pour le violon, *cinq concertos* pour le même instrument avec orchestre, et des *symphonies concertantes*, sont les meilleures productions de cet amateur ; elles ont été publiées par Bailleux et Sieber.

Woldemar (Michel), violoniste et compositeur, naquit à Orléans, en 1750. Élève de Lolli pour le violon, il eut beaucoup d'analogie avec son maître par les bizarreries de l'esprit et par la vanité. Woldemar avait imaginé d'ajouter une *cinquième corde* (*ut* grave) au violon; c'est pour l'instrument ainsi monté qu'il écrivit un concerto (pour violon-alto), avec orchestre. Parmi les nombreux ouvrages laissés par ce violoniste compositeur, nous citerons :

Invention d'un violon-alto à cinq cordes.

1° *Quatre grands solos* pour le violon, avec accompagnement de basse ad libitum, composés dans le caractère des célèbres Mestrino, Pugnani, Tartini et Lolli, et dédiés à Paganini. Paris, Naderman. Richault en a donné une nouvelle édition.

2° *Le nouveau labyrinthe harmonique* pour violon,

suivi d'études pour la double corde, op. 10. Paris, Cochet.

3° *Le nouvel art de l'archet*, ibid.

4° *Etude élémentaire de l'archet moderne*. Paris, Sieber.

5° *Six thèmes fugués*. Paris, Leduc.

6° *Grande méthode de violon*. Paris, Cochet.

Méthode de violon de Woldemar.

Cette méthode n'eut point de succès; elle est aujourd'hui d'une rareté excessive. Woldemar y avait fait graver les archets de Corelli, Tartini, Cramer et Viotti. Il nous apprend dans cette méthode que Tartini, Frantzel et Cramer plaçaient le menton sur la partie droite du violon et que Locatelli, Jarnowick et Viotti le posaient sur la gauche. Cette dernière manière, dit-il, est la plus générale. A la page 43, il donne un *andante amoroso* joué par Mestrino (1) dans les concerts de Paris. C'est un exemple du *couler* à la *Mestrino* d'un ton dans un autre au moyen de l'échelle enharmonique ou quarts de tons.

Manières de placer le menton sur le violon.

Couler à la Mestrino.

« On voit, par l'exemple précédent, dit-il, que Mestrino ne pouvait exécuter ce morceau que par l'échelle enharmonique, c'est-à-dire par quarts de ton, ainsi que sont nottés (sic) touttes ces glissades d'un ton dans un autre, et que ces intervalles étaient si petittes que l'oreille ne pouvait les définir; il les faisait presque touttes du même doigt. Mais il faut éviter de se tromper d'expression en voulant l'imiter, car ce pinceau de l'amour deviendrait bientôt celui de la tristesse. »

(1) Nicolas Mestrino, né à Milan en 1748, se fit connaître à Paris, par l'exécution (il avait alors 38 ans) d'un de ses concertos au concert spirituel (17 septembre 1786). Il fut chef d'orchestre de l'opéra italien, établi à Paris en 1789 par les soins de Viotti.

Les *Douze concertos de violon* de cet artiste (Paris, Sieber) brillent surtout par la grâce du chant répandue dans les solos.

Mestrino eut pour élève Mme Ladurner, connue sous le nom de Mlle la Jonchère.

7° *Méthode d'alto* (1). Paris, Sieber. Cette méthode est toute pratique; elle ne contient aucun texte. Quelques exercices de violon transcrits en clef d'*ut*, 3me ligne, pour l'alto, constituent le fond de cet ouvrage.

Opinion de Berlioz sur l'étude de l'alto.

« Malgré sa parenté avec le violon (dit notre Beethoven français, Berlioz, dans ses *Mémoires*, page 384), cet instrument, pour être bien joué, a besoin d'études qui lui soient propres et d'une pratique constante. C'est un déplorable, vieux et ridicule préjugé qui a fait confier jusqu'à présent l'exécution des parties d'alto à des violonistes de seconde ou de troisième force. Quand un violon est médiocre, on dit : il fera un bon alto. Raisonnement faux au point de vue de la musique moderne, qui (chez les grands maîtres au moins) n'admet plus dans l'orchestre de parties de remplissage, mais donne à toutes un intérêt relatif aux effets qu'il s'agit de produire, et ne reconnaît point que les unes soient à l'égard des autres dans un état d'infériorité. »

Importance de l'alto démontrée par Halévy.

Dans une notice consacrée à Abel Blouët (2), le grand compositeur Halévy (3) nous fait comprendre toute l'importance de l'*alto* par la comparaison qu'il établit entre le rôle joué dans le monde intellectuel par ces artistes modestes, s'effaçant volontiers, qui semblent, au lieu de la chercher, fuir la renommée, et la place remplie dans nos orchestres par cet instrument parfois négligé, mais cependant indispensable. Voici ce que dit Halévy :

« Un orchestre est un petit monde, et on y trouve, comme dans la société, des personnages à la voix grave, au verbe impérieux, des gens modestes à la voix contenue, au timbre soumis. Tandis que le violon s'élance en gammes retentissantes, que la flûte plane au plus haut des airs, que le cuivre s'éclate en fanfares, que les

(1) Notre alto, appelé souvent encore *viola*, n'est qu'une viole recoupée, et sert en quelque sorte de trait d'union entre l'ancien quatuor et le quatuor moderne. — E. Sauzay (*Etude sur le quatuor*),

(2) L'heureux auteur du poétique mausolée qui recouvrait, au Père-Lachaise, les cendres de Bellini.

(3) Halévy écrivain, par A. Pougin. Paris, Claudin.

basses amoureuses soutiennent l'effort des accords puissamment ressés, un instrument discret promène à petit bruit le murmure de sa sonorité voilée. Si ce murmure échappe à l'auditeur vulgaire ou inattentif, il charme l'oreille délicate et exercée qui le suit curieusement dans ses contours. *L'alto*, c'est le nom de cet instrument modeste,

Heureux et satisfait de son humble fortune,
Vit dans l'état obscur où les dieux l'ont caché.

» Au milieu de tant de voix jalouses, il sait se faire entendre : un trait capricieux, un arpège rapide, un tour élégant, un chant plein de tendresse, suffisent à révéler ou à rappeler son existence. Il est sans envie et non sans joie ; car il tient sa place pour honorable et importante, et il sait que tout l'ensemble harmonieux serait rompu s'il refusait à ces voix superbes le concours de sa voix qu'on entend à peine.

» Les hommes habiles, instruits, dévoués, qui ne cherchent pas l'éclat, que la retraite instruit et fortifie, qui savent se montrer, parler, se taire à propos, et exécuter dignement, dans le grand concert du monde, la partie qui leur est confiée, sont, oserai-je le dire ? les altos volontaires de la société. Pour remplir ce rôle, si simple en apparence, un talent vulgaire ne suffit pas ; il faut marcher au premier rang de ce petit nombre de sages qu'on aime et qu'on révère, qu'on écoute avec bonheur, et dont la voix, laissant après elle un écho mélodieux, répand encore un doux et profond retentissement, alors même qu'elle vient de s'éteindre. »

Importance donnée à la partie d'alto par Haydn, Mozart, Beethoven.

Les anciens compositeurs donnaient peu d'importance à la partie d'alto ; ils ne s'en servaient guère que pour renforcer la basse. Mais HAYDN, MOZART, BEETHOVEN, ces grands symphonistes qui savaient penser et écrire, concevoir et exécuter ; ces maîtres, pour qui la musique n'avait pas de secrets, avaient deviné ce chemin admirable et caché qui de l'oreille pénètre aux profondeurs de l'âme ; ils ont compris le parti que l'on pouvait tirer de la sonorité mystérieuse de l'alto (1).

(1) Berlioz imagina d'écrire pour l'orchestre une suite de scènes, auxquelles l'alto se trouverait mêlé comme un personnage plus ou

Après ce que nous venons de dire de l'alto-viola, les amateurs, pénétrés de l'importance de ce bel instrument, devraient se faire un honneur de jouer la partie d'alto dans la musique d'ensemble. Qu'il nous suffise d'ajouter, pour les convaincre entièrement, que le chantre des *neuf symphonies*, Beethoven, jouait l'alto dans sa jeunesse au théâtre de Bonn, et que Schubert avait une prédilection pour cet instrument.

Revenons à Woldemar.

Les commandements du violon par Woldemar.

Cet artiste avait fait un poème bizarre intitulé : *Les Commandements du violon*, à l'imitation du Décalogue du catéchisme. Le manuscrit de cet ouvrage s'est égaré, mais on en a retenu ce passage :

Le son jamais ne baisseras
Ni hausseras aucunement.
Mesure tu n'altéreras,
Mais conduiras loyalement.
Symphonies ne sabreras,
Attaquant vigoureusement.
En quatuor ne forceras
Que pour la chambre seulement.
Doucement accompagneras
La femme principalement.

moins actif, conservant toujours son caractère propre. Il voulut faire de l'alto une sorte de rêveur mélancolique dans le genre du Childe-Harold de Byron. De là le titre de la symphonie : *Harold en Italie*.

Un élève de Schumann, M. Brahms (l'auteur d'un *Requiem* remarquable), a écrit dernièrement une *Rhapsodie* pour alto solo, chœur et orchestre.

L'adagio tu chanteras,
Tendrement, amoureusement.
Le rondeau tu caresseras
Vivement et légèrement.

Les derniers vers de cette œuvre singulière étaient ceux-ci :

En public tu ne trembleras,
Ni devant les rois mesmement.

Urban, célèbre joueur d'alto, rajeunit l'invention du violon-alto de Woldemar.

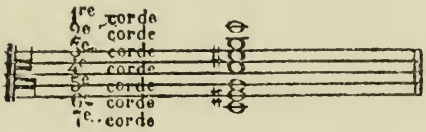
A l'imitation de Woldemar, URHAN CHRÉTIEN, né à Montjoie près d'Aix-la-Chapelle, le 16 février 1790, fit entendre dans les concerts du Conservatoire de Paris des solos de violon-alto, monté de cinq cordes (*ut*, *sol*, *ré*, *la*, *mi*), dont il tirait des effets charmants. Musicien parfait, grand lecteur et homme de goût, il a été longtemps reconnu comme l'artiste le plus habile pour jouer la partie d'alto dans les quatuors et quintettes; Baillot ne manquait jamais de le choisir pour son accompagnateur dans ses délicieuses séances musicales.

Il tire de l'oubli la viole d'amour.

Urhan entreprit aussi de tirer de l'oubli la *viole d'amour* (1) qui, après avoir été de mode depuis la fin du

(1) « *La viole d'amour* a un timbre faible et doux; elle a quelque » chose de séraphique qui tient à la fois de l'alto et des sons har- » moniques du violon; elle convient surtout au style lié, aux » mélodies rêveuses, à l'expression des sentiments extatiques et » religieux. Meyerbeer l'a placée avec bonheur dans la romance de » Raoul au premier acte des *Huguenots*. Mais c'est là un effet de » solo; quel ne serait pas dans un andante celui d'une masse de » *violes d'amour* chantant une belle prière à plusieurs parties ou » accompagnant de leurs harmonies soutenues un chant d'altos, ou » de violoncelles, ou de cor anglais, ou de cor, ou de flûte dans le » médium, mêlé à des arpéges de harpes!!! Il serait vraiment bien » dommage de laisser se perdre ce précieux instrument, dont tous » les violonistes pourraient jouer après quelques semaines d'é- » tudes. » (Berlioz, *Traité d'instrumentation*.)

dix-septième siècle jusque vers 1780, avait été abandonnée. Cet instrument est un peu plus grand que l'alto. Il a sept cordes à boyau dont les trois plus graves sont comme l'ut et le sol de l'alto, recouvertes d'un fil d'argent. Au-dessous du manche, et passant sous le chevalet, se trouvent sept autres cordes de métal accordées à l'unisson des premières pour vibrer avec elle sympathiquement et donner en conséquence à l'instrument une résonnance pleine de douceur et de mystère. On l'accordait autrefois de plusieurs manières fort bizarres. Urhan avait adopté l'accord suivant en tierces et quartes comme le plus simple et le plus rationel.



M. J. d'Ortigue dans son ouvrage la *Musique à l'église* (Paris, Didier), a consacré à ce musicien un chapitre très-intéressant intitulé : *L'Ange et le Musicien.*

Autre imitateur de Locatelli.

FIORILLO, Frédéric, né à Brunswick en 1753, fut un des violonistes les plus distingués de son époque. Ainsi que nous l'avons déjà dit, il doit être placé au nombre des imitateurs de Locatelli. Presque tous les ouvrages de cet artiste sont maintenant oubliés ; un seul lui a survécu, mais celui-là suffit pour perpétuer le souvenir de son talent : ce sont 36 *Etudes ou Caprices* pour le violon, ouvrage éminemment classique, et qui indique non moins d'imagination que de connaissance du mécanisme de l'instrument. Quelles que soient les variations de goût et les caprices de la mode, les études de Fiorillo seront toujours utiles à ceux qui voudront analyser l'art de jouer du violon, pour en faire une application pratique. On trouve

Etudes de Fiorillo.

chez l'éditeur Schott une belle édition de ces études, revues et doigtées par H. Léonard. La dernière fois que Fiorillo parut en public, ce fut dans un concerto d'alto qu'il exécuta en Angleterre aux concerts d'Hannover-Square en 1794.

XVI.

PAGANINI[1].

Premiers maîtres de Paganini.

Paganini (né à Gênes le 17 février 1784, mort à Nice le 27 mai 1840), fut le violoniste le plus extraordinaire et le plus renommé du XIXe siècle. Son père lui enseigna les premiers principes et lui donna ensuite pour maître Servetto, musicien du théâtre de Gênes, mais qui avait trop peu de mérite pour être le guide d'un talent prédestiné. Paganini ne resta pas longtemps sous sa direction. Il fut confié aux soins de Giacomo Costa, directeur d'orchestre et premier violon des églises principales de Gênes, qui lui fit faire de rapides progrès. Costa ne lui donna de leçons que pendant six mois, et durant ce temps, le maître obligea son élève à jouer à l'église. Enfin son père le conduisit à Parme, où vivait alors Alexandre Rolla, aussi renommé comme virtuose que comme chef d'orchestre et compositeur. Paganini avait alors douze ans.

(1) Fétis, *Notice biographique sur Nicolo Paganini, suivie de l'analyse de ses ouvrages et précédée d'une esquisse de l'histoire du violon.* (Paris, Schonenberger.)

Berlioz, *Paganini*, esquisse biographique (dans les *Soirées de l'orchestre*. Paris, Michel Lévy.)

Après avoir joué la musique des anciens maîtres et en particulier de Pugnani, de Viotti et de Kreutzer, il comprit qu'il lui serait difficile d'arriver à une grande renommée dans la route qu'avaient suivie ces artistes. Le hasard fit tomber entre ses mains le neuvième œuvre de Locatelli, intitulé : *l'Arte di nuova modulazione*, et dès le premier coup d'œil il y aperçut un monde nouveau d'idées et de faits, qui n'avaient point eu dans la nouveauté le succès mérité, à cause de leur excessive difficulté, et peut-être aussi parce que le moment n'était pas encore venu, à l'époque où Locatelli publia son ouvrage, pour sortir des formes classiques. Les circonstances étaient plus favorables pour Paganini, car le besoin d'innovation est précisément celui de son siècle. En s'appropriant les moyens de son devancier, en renouvelant d'anciens effets oubliés, en y ajoutant ce que son génie et sa patience lui faisaient découvrir, il parvint à cette variété, objet de ses recherches, et, plus tard, caractère distinctif de son talent. L'opposition des diverses sonorités, la diversité dans l'accord de l'instrument, l'emploi fréquent des sons harmoniques simples et doubles, les effets des cordes pincées réunis à ceux de l'archet, les staccato de différents genres, l'usage de la double et même de la triple corde, une prodigieuse facilité à exécuter les intervalles de grand écart avec une justesse parfaite, et enfin une variété inouïe d'accents d'archet : tels étaient les moyens dont la réunion composait la physionomie du talent de Paganini, moyens qui tiraient leur prix de la perfection de l'exécution, d'une exquise sensibilité nerveuse et d'un grand sentiment musical.

Influence de l'arte di nuova modulazione, sur le talent de Paganini.

Jeu de Paganini.

L'archet ne sortait pas des dimensions ordinaires ; mais par l'effet d'une tension plus forte, la baguette était moins rentrée. Il est vraisemblable qu'en cela Paganini avait eu pour but de faciliter le rebondissement de l'archet dans le staccato qu'il fouettait et jetait sur la corde d'une manière

Archet employé par Paganini.

toute différente de celle des autres violonistes. Dans la notice qu'il a écrite sur lui-même en langue italienne, il dit qu'à son arrivée à Lucques on fut étonné de la longueur de son archet et de la grosseur de ses cordes ; mais plus tard il remarqua sans doute la difficulté qu'il y a de faire vibrer de grosses cordes dans toutes les parties, et conséquemment d'en obtenir un son pur, car il en diminua par degrés la dimension, et lorsqu'il se fit entendre à Paris, ses cordes étaient au-dessous de la grosseur moyenne. Les mains de Paganini étaient grandes, sèches et nerveuses. Par l'effet d'un travail excessif, tous ses doigts avaient acquis une souplesse, une aptitude, dont il est impossible de se former une idée. Le pouce de la main gauche arrivait même à volonté jusque sur la paume de la main, lorsque cela était nécessaire pour certains effets du démanché.

Calibre de ses cordes.

Sa qualité de son.

La qualité de son que Paganini tirait de l'instrument était belle et pure, sans être excessivement volumineuse, excepté dans certains effets où il était visible qu'il rassemblait toutes ses forces pour arriver à des résultats extraordinaires. Mais ce qui distinguait surtout cette partie de son talent, c'était la variété de voix qu'il savait tirer des cordes par des moyens qui lui appartenaient, ou qui, après avoir été découverts par d'autres, avaient été négligés parce qu'on n'en avait pas aperçu toute la portée. Ainsi les sons harmoniques, qui avaient été considérés jusqu'à lui comme un effet curieux et borné plutôt que comme une ressource réelle pour le violoniste, jouaient un rôle important dans le jeu de Paganini. Ce n'était pas seulement comme d'un effet isolé qu'il s'en servait, mais comme d'un progrès artificiel pour atteindre à de certains intervalles, que la plus grande extension d'une main fort grande ne pouvait embrasser. C'était aussi par les sons harmoniques qu'il était parvenu à donner à la quatrième corde des ressources dont l'étendue était de trois octaves.

Emploi des sons harmoniques.

Etendue qu'il donnait à la 4e corde par ce moyen.

Avant Paganini, personne n'avait imaginé que hors des harmoniques naturels il fut possible d'exécuter de doubles en tierce, quinte, sixte, enfin qu'on pût faire entendre à l'octave, dans des suites diatoniques, des sons naturels et des sons harmoniques (1). Tout cela, Paganini l'exécutait dans toutes les positions avec une facilité merveilleuse. Dans le chant, il employait fréquemment un effet de vibration frémissante qui avait de l'analogie avec la voix humaine; mais par l'effet de glissements affectés de la main qu'il y joignait, cette voix était celle d'une vieille femme, l'expression devenait quelquefois maniérée et tombait dans l'exagération. L'intonation de Paganini était parfaite : cette qualité si rare n'était pas un de ses moindres avantages sur la plupart des violonistes.

Sons harmoniques doubles employés pour la première fois.

Sa justesse d'intonation.

La poésie du grand violoniste consistait surtout dans le brillant et, si j'ose m'exprimer ainsi, dans la *maestrie* de son archet. Il y avait de l'ampleur, du grandiose dans sa phrase, mais il n'y avait pas de véritable tendresse dans ses accents. Dans la prière de *Moïse* (2), par exemple, il était beau, lorsqu'il faisait entendre le chant du baryton sur la quatrième corde, parce qu'il lui donnait un caractère élevé ; mais lorsqu'il prenait la voix d'*Elcia*, une octave plus haut sur la même corde, il tombait dans une expression affectée de sons traînés et tremblants que le

Sa prière de Moïse

(1) « L'emploi le plus heureux et en même temps le plus ingénieux des sons harmoniques nous paraît avoir été fait par M. Paganini, dans une de ses variations sur le *Thème d'Haydn* appelé la *Prière*; les sons harmoniques en double corde (dont M. Paganini est le premier qui ait fait usage, et l'on sait avec quelle habileté) viennent comme d'eux-mêmes se joindre aux flûtes et sont d'un effet admirable. » Baillot, *Art du violon*, p. 222.

(2) Cette prière n'a pas encore été publiée. Paganini l'a léguée à son élève, M. Sivori, qui l'exécute souvent dans les concerts et l'interprète sur un amati monté d'une seule corde. De tous les virtuoses qui se sont précipités sur les traces de Paganini, M. Sivori est celui qui approche le plus de son modèle.

bon goût réprouve. Son triomphe, dans ce morceau, était dans le dernier chant majeur : alors il était sublime de grandeur, et l'impression qu'il laissait toujours dans son auditoire était celle de l'enthousiasme.

Œuvres de Paganini.

Les œuvres originales de Paganini sont au nombre de vingt-quatre, plusieurs incomplètes. Neuf seulement ont été publiées chez l'éditeur Schonenberger à Paris. Ces œuvres consistent en *airs variés*, *caprices* et deux *concertos* dans lesquels se révèle un grand mérite. Les concertos ont exercé de l'influence sur ce qui a été fait postérieurement dans ce genre de composition. Leur forme est différente en plusieurs points de la forme classique du concerto de Viotti. On y trouve un mérite d'unité et d'accroissement d'intérêt qui mérite, selon Fétis, d'être médité par les violonistes compositeurs (1). « Il faut bien l'avouer, dit le même critique, admirables par le sentiment, les concertos de Viotti n'ont de partie faible que dans le défaut de variété des traits rapides ; on peut en dire autant de tous les concertos connus. »

Influence de ses concertos.

Profonde admiration de Berlioz pour Paganini.

Il faudrait écrire un volume, dit Berlioz, pour indiquer tout ce que Paganini a trouvé dans ses œuvres d'effets nouveaux, de procédés ingénieux, de formes nobles et grandioses, de combinaisons d'orchestre qu'on ne soupçonnait même pas avant lui. Sa mélodie est la grande mélodie italienne, mais frémissante, d'une ardeur plus passionnée en général que celle qu'on trouve dans les plus belles pages des compositeurs dramatiques de son pays. Son harmonie est toujours claire, simple et d'une sonorité extraordinaire.

Timbre éclatant du violon accordé un demi-ton plus haut.

Il a su faire ressortir et rendre dominateur le timbre du

(1) Des compositeurs de grand mérite, MM. Max Bruch, E. Lalo, B. Godart, ont écrit des concertos de violon (avec orchestre) dans lesquels ils n'ont pas observé les anciennes formes.

violon solo en accordant ses quatre cordes un demi-ton plus haut que celles de l'orchestre, ce qui lui permettait de jouer ainsi dans les tons brillants de *ré* et de *la*, pendant que l'orchestre l'accompagnait dans les tons moins sonores de *mi bémol* et de *si bémol* (1).

(1) On sait que chacun des tons revêt sur le violon un caractère particulier dont voici l'énumération faite par Berlioz :

MAJEUR

Ut Facile. — Grave, mais sourd et terne.
Ut ♯ Très-difficile. — Moins terne et plus distingué.
Ré ♭ Un peu moins difficile que le précédent. — Majestueux.
Ré ♮ Facile. — Gai, bruyant, un peu commun.
Ré ♯ A peu près impraticable. — Sourd.
Mi ♭ Facile. — Majestueux, assez sonore, doux, grave.
Mi ♮ Peu difficile. — Brillant, pompeux, noble.
Fa ♭ Impraticable.
Fa ♮ Facile. — Energique, vigoureux.
Fa ♯ Très-difficile. — Brillant, incisif.
Sol ♭ Très-difficile. — Moins brillant, plus tendre.
Sol ♮ Facile. — Un peu gai, avec une tendance commune.
Sol ♯ A peu près impraticable. — Sourd, mais noble.
La ♭ Peu difficile. — Doux, voilé, très-noble.
La ♮ Facile. — Brillant, distingué, joyeux.
La ♯ Impraticable.
Si ♭ Facile. — Noble, mais sans éclat.
Si ♮ Peu difficile. — Noble, sonore. radieux.
Ut ♭ Presque impraticable. — Noble, mais peu sonore.

MINEUR.

Ut Facile. — Sombre, peu sonore.
Ut ♯ Assez facile. — Tragique, sonore, distingué.
Ré ♭ Très-difficile. — Sombre, peu sonore.
Ré ♮ Facile. — Lugubre, sonore, un peu commun.
Ré ♯ A peu près impraticable. — Sourd.
Mi ♭ Difficile. — Très-terne et très-triste.
Mi ♮ Facile. — Criard, avec tendance commune.
Fa ♭ Impraticable.
Fa ♮ Un peu difficile. — Peu sonore, sombre, violent.
Fa ♯ Moins difficile. — Tragique, sonore, incisif.
Sol ♭ Impraticable.

Manière dont Paganini traitait l'orchestre.

L'orchestre de Paganini est brillant et énergique sans être bruyant. Il employait la grosse caisse dans ses *tutti* et souvent avec une intelligence peu commune. Dans la prière de *Moïse*, Rossini l'a écrite, comme il l'a fait partout ailleurs, en lui faisant frapper les temps forts tout bonnement. Paganini, en composant sa fantaisie sur le même thème, s'est bien gardé de l'imiter en cela. Au début de la mélodie :

Del tuo stellato soglio,

Rossini, frappe sur l'avant-dernière syllabe qui se trouve au temps fort ; Paganini, considérant l'accent mélodique placé sur la syllabe suivante comme incomparablement plus important, fait entrer l'instrument sur le ton faible où elle se trouve, et l'effet qui résulte de ce changement est, selon Berlioz, bien meilleur et original.

Un jour qu'après avoir complimenté Paganini sur ce morceau, quelqu'un ajoutait : « Il faut avouer aussi que » Rossini vous a fourni là un bien beau thème ! — C'est » égal, répliqua Paganini, il n'a pas trouvé mon coup de » grosse caisse. »

Il serait fort difficile d'entrer plus avant dans l'analyse des œuvres de cet artiste-phénomène, œuvres toutes d'inspiration, et où il faut voir principalement la manifestation écrite de ses merveilleuses facultés de virtuose.

Sol ♮ Facile. — Mélancolique, assez sonore, doux.
Sol ♯ Très-difficile. — Peu sonore, triste, distingué.
La ♭ Très-difficile, presque impraticable. — Très-sourd, triste, mais noble.
La ♮ Facile. — Assez sonore, doux, triste, assez noble.
La ♯ Impraticable.
Si ♭ Difficile. — Sombre, sourd, rauque, mais noble.
Si ♮ Facile. — Très-sonore, sauvage, âpre, sinistre, violent.
Ut ♭ Impraticable.

Idée que l'on doit avoir du talent de Paganini.

Paganini est de ces artistes desquels il faut dire : ils sont parce qu'ils sont, et non parce que d'autres furent avant eux. Malheureusement, ce qu'il n'a pu transmettre à ses successeurs, c'est l'étincelle qui animait et rendait sympathiques ces foudroyants prodiges de mécanisme. On écrit l'idée, on dessine la forme, mais le sentiment de l'exécution ne peut se fixer : il est insaisissable ; c'est le génie, c'est l'âme, c'est la flamme de vie qui, en s'éteignant, laisse après elle des ténèbres d'autant plus profondes qu'elle a brillé d'un éclat plus éblouissant. Et voilà pourquoi, non-seulement les œuvres des grands virtuoses inventeurs perdent plus ou moins à n'être pas exécutées par leur auteur, mais celles aussi des grands compositeurs originaux et expressifs ne conservent qu'une partie de leur puissance quand l'auteur ne préside pas à leur exécution.

Ouvrage renfermant la plupart des procédés employés par Paganini.

Le violoniste *Guhr*, de Francfort, a fait paraître un ouvrage dans lequel on trouvera la plupart des procédés employés par *Paganini*. Il a pour titre : *L'art de jouer du violon de Paganini, appendice à toutes les méthodes qui ont paru jusqu'à présent*. Cet ouvrage méthodique donne l'explication la plus détaillée des principaux passages et des effets qui particularisent le jeu du grand virtuose.

Observation de Baillot sur les effets nouveaux créés par Paganini.

A propos des effets nouveaux créés par Paganini, Baillot fait une observation importante consignée dans son *Art du violon*, « c'est que le plus souvent, l'art perd d'un côté ce qu'il gagne de l'autre : on perd en simplicité ce que l'on obtient en élégance, en sons graves ce que l'on obtient en sons aigus, en chants expressifs et naturels ce que l'on trouve en choses d'effet ; en grandeur ce que l'on acquiert en délicatesse ; cependant le génie peut tout employer avec succès, pourvu que ce soit avec mesure, c'est-à-dire

pourvu qu'il ne passe point de certaines limites que le goût doit fixer.

» Il appartient donc au génie de créer des effets nouveaux, au goût d'en régler l'emploi, et au temps seul de les sanctionner. »

F. HUET,

Violoniste élève de M. E. Sauzay,
Maître de chapelle à Notre-Dame.

TABLE DES MATIÈRES.

Introduction 5
I. — Etat de l'art avant Corelli 6
II. — L'art du violon en Angleterre 26
III. — L'art du violon en Allemagne 31
IV. — L'art du violon en Italie 34
Corelli, fondateur de l'école romaine 37
V. — Contemporains de Corelli 43
VI. — Elèves de Corelli. — Géminiani, L. Somis, etc. 49
VII. — Tartini, fondateur de l'école de Padoue 54
Lettre de Tartini servant de leçon importante à ceux qui jouent du violon 58
VIII. — Ecole allemande. — Pisendel, Graün, Konieseck, Benda, Stamitz, L. Mozart, Spohr... 67
IX. — Ecole française. — Leclair, élève de Somis ; Baptiste Anet, Sénaillé, Guignon, Guillemain ... 77
X. — Autres élèves de Somis : Chabran, Giardini, Pugnani 81
XI. — Gaviniès et Viotti 86
XII. — Rode. Kreutzer et Lafont 102
XIII. — Baillot 112
XIV. — Locatelli, précurseur de Paganini 125
XV. — Imitateurs de Locatelli. — Lolli et ses élèves, Chrétien Urhan, Fiorillo, etc 132
XVI. — Paganini 142

Châlons, imp. F. Thouille.

BINDING SECT. JUN 27 1977

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

37

ML
855
H8E7

Music.

Huet, Felix
Etude sur les differentes ecoles de violon depuis Corelli jusqu'a Baillot